

AMPLIAÇÃO

O CASO ESPECÍFICO DOS MUSEUS

MAFALDA DE CASTRO FIGUEIREDO TEIXEIRA MENDES

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO INTEGRADO EM ARQUITECTURA

FAUP 2012 – 2013

DOCENTE ACOMPANHANTE: HELDER CASAL RIBEIRO

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais e irmã.

Aos meus amigos.

Ao Professor Helder Casal Ribeiro,
pela disponibilidade e orientação.

RESUMO

O presente trabalho tem como tema a problemática da ampliação, incidindo sobre o caso específico do museu. Este, enquanto edifício representativo da evolução da arquitectura e espelho de múltiplos projectos de crescimento, vê-se como objecto de estudo pertinente para o levantamento de questões sobre a matéria.

Partindo do seu enquadramento histórico, entendendo-o como relevante para a compreensão das intervenções de que é alvo nos nossos dias, abordam-se, numa segunda fase, as especificidades da sua ampliação, que servem de apoio para uma aproximação mais concreta e consciente ao museu escolhido como caso de estudo.

Num percurso de descoberta do seu significado, tentar-se-á encontrar respostas para a final pergunta – Como é entendido o projecto de ampliação?

ABSTRACT

The following study focuses on the issue of building extension, specifically regarding the museum. This building, as a representation of the evolution of Architecture and portrayal of various development projects, is regarded as a prominent subject of study.

Beginning with the museum's historical setting, understanding it as relevant to the understanding of interventions carried out in our days, have been approached, in a second phase, the specifics of its expansion, which serve as support for a more concrete and consciously approach to the museum chosen as a case of study.

In a journey of discovery of its meaning, we will try to find answers to the final question - How is the expansion project understood?

SUMÁRIO

Resumo.....	5
Abstract.....	7
Introdução.....	11
PARTE I. O MUSEU.....	13
PARTE II. A AMPLIAÇÃO DO MUSEU.....	33
PARTE III. UM MUSEU. UMA AMPLIAÇÃO.....	43
. San Telmo Museoa. San Sebastián. Nieto Sobejano	
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	67
Referências Bibliográficas.....	75
Lista das Imagens.....	77

INTRODUÇÃO

O objectivo desta dissertação procura ser uma clarificação das questões essenciais presentes no projecto de ampliação - desde a problemática subjacente à incorporação de novos espaços (volumes) numa determinada construção e entidade, num contexto específico, aos vários entendimentos e posturas que dum (perante um) projecto deste tipo podemos ter, na actualidade. E, no percurso de descoberta do seu significado, da sua importância (autonomia formal), tentar encontrar respostas para a final pergunta - Como é entendido o projecto de ampliação?

Com recurso a exemplos pertinentes e de posturas várias, tentará ser construída uma exposição clarificadora das várias questões essenciais presentes, inerentes e especificamente relacionadas com esta prática. O método de trabalho define-se, assim, como um percurso de aproximação gradual à problemática da ampliação nos dias de hoje, incidindo sobre o caso específico dos museus.

O museu, enquanto edifício representativo da evolução da arquitectura e campo favorável à sua investigação, mostra-se como tema apropriado, quando se vê necessário o estabelecimento de um limite no campo de estudo e a opção por uma selecção de projectos dentro duma mesma ordem programática que, ao mesmo tempo, permita um leque variado de comparações. A constatação de um grande número de ampliações realizadas neste tipo de equipamento cultural vem também favorecer a sua escolha.

Partindo de um enquadramento histórico do museu, entendendo-o como relevante para a compreensão das intervenções de que tem sido alvo mais recentemente, procura-se construir, numa segunda fase, uma abordagem específica aos temas levantados em volta da sua ampliação. Complementares, as duas partes servirão de apoio para uma aproximação mais concreta e consciente ao caso de estudo seleccionado, que, na sua análise aprofundada, se revelará essencial para a reunião de pensamentos em torno do projecto de ampliação.

PARTE I. O MUSEU

*“The beginning of this new century will surely go down in history as a golden age for the museum. Since an ongoing boom in museum building started in the 1990s, the public has greeted openings of new museums and expansions of older institutions with a previously unimaginable level of fanfare and excitement.”*¹

Os museus chegam, aos nossos dias, como espaços culturais privilegiados, tendo conhecido, ao longo das últimas décadas, uma multiplicação sem precedentes.

Este fenómeno, em larga medida potenciado por factores de ordem socioeconómica, nomeadamente pelo crescimento das indústrias do lazer e do turismo cultural, coloca o museu no centro de numerosos debates.

*“Debates que afectan al propio concepto de cultura y de arte, a la misma esencia del museo, a su finalidad específica – comunicación cultural o rentabilidad económica –, al modelo de su gestión – público, privado o mixto –, y al papel reservado al público en esta nueva andadura – espectador meramente pasivo, activo consumidor cultural o todopoderoso cliente que marca las directrices de la institución.”*²

A par da multiplicação do número de instituições museológicas e de uma progressiva diversificação das suas temáticas, assiste-se, então, a uma redefinição do próprio conceito de museu – que sempre evoluiu em paralelo com o desenvolvimento da sociedade.

Na base da definição do museu, está o acto humano de coleccionar objectos, aos quais é retirado valor de uso e atribuído, em contrapartida, valor simbólico – um fenómeno tão antigo quanto a humanidade. Mais recente está, contudo, a origem das colecções de arte e de objectos antigos, onde se encontram as raízes mais próximas da entidade museológica.

A ORIGEM
COLECCIONISMO

¹ BARRENECHE, Raul A. *New museums*. London: Phaidon, 2005. Pág. 6.

² JIMÉNEZ-CLAVERÍA, Luis. “Museos: de templos del arte a empresas de gestión cultural.” *Revista Museo*. Nº 12. Madrid: Asociación Profesional de Museólogos de España. 2007. Pág. 67.

Estas colecções privadas, pertencentes à elite, surgem no século XV, durante o Renascimento, com o apuramento do sentido histórico e da importância da herança Clássica.

“Se os tesouros reunidos durante a Idade Média nas igrejas e pelos príncipes feudais podem ser entendidos como prefiguração do coleccionismo, é aqui que se inicia a formação das colecções de arte, entendidas como tal, fruto e consequência de um entusiasmo pelas produções da Antiguidade Clássica, explicável pelo sentido histórico que a procura das origens proporcionava.”³

Durante os séculos XVI e XVII, o crescimento do coleccionismo acompanha a descoberta de novas terras, que ofereciam objectos curiosos para tentar a imaginação de todos os que os contemplavam. O desenvolvimento dos poderes políticos e sociais, a abertura de novos horizontes e consequente procura de referências na arquitectura clássica, a busca de novos significados culturais e consequente vontade de progressão económica dão origem a uma mudança na forma de pensar.

A noção de que “partilhar o saber” poderia também significar troca de experiências e, simultaneamente, reafirmação de estatutos, faz com que – a partir do séc. XVI – a aristocracia e o clero comecem a abrir as suas colecções a um público restrito e elitista.

Com a constatação do seu interesse e utilidade para além do benefício directo dos seus proprietários, as colecções – que até agora existiam apenas no seio das famílias mais poderosas e desenvolvidas – começam a tornar-se parte de um património artístico destinado a um público mais amplo.

A exposição destas não acontecia, contudo, em espaços próprios ou pensados propositadamente para o efeito, devido à ainda insuficiente importância atribuída a esta nova forma de saber. O público, seleccionado previamente pelos coleccionistas, ainda se apresentava reduzido e também não o justificava.

³ GUIMARÃES, Carlos. *Arquitectura e Museus em Portugal, Entre Reinterpretação e Obra Nova*. Tese de Doutoramento. 1ª Ed. Porto: FAUP Publicações, 2004. Pág. 25.

No entanto, com o decorrer do tempo e crescente despertar de curiosidade por estes lugares de discussão e contemplação, começam a ser criados espaços inteiramente dedicados à conservação e exposição de obras de arte – as galerias. No final do século XVII, início do século XVIII, estas já se haviam tornado um elemento constante nos projectos dos palácios, ocupando frequentemente posições privilegiadas numa espécie de homenagem à cultura da antiguidade, acompanhada de uma crescente consciência histórica.

SÉCULO XVII A GALERIA DE ARTE

*“In the eighteenth century, as collections of antiques (promoted by systematic excavations and the first scientific studies) had become established in most European countries, and art galleries in many seats of royal power had replaced the old idea of chamber of art by limiting the area of collecting, a heightened historical consciousness combined with normative thinking began to prevail. It was this consciousness that created a new context legitimated by the conception of art, and upon which the modern museum is based.”*⁴

O aumento das dimensões das colecções e a decorrente especialização e separação dos diferentes tipos de objectos traduzem-se numa progressiva reorganização das peças a expor e consequentemente dos espaços de exposição. Factores que propiciam, pela primeira vez, o pensamento sobre a construção de um edifício dedicado exclusivamente à exposição – juntamente com o aparecimento de reflexões sobre a noção de valor patrimonial e de valor público, transpostas na crescente procura da autonomização do museu enquanto Instituição Pública.⁵

SÉCULO XVIII O MUSEU

Ao longo do século XVIII, o tema da evolução programática do museu, enquanto espaço expositivo representativo da sociedade, merece especial destaque no mundo académico, vindo a ser

SOLUÇÕES TEÓRICAS

⁴ NAREDI-RAINER, Paul von. “The Museum as Institution.” *Museum buildings: a design manual*. Basel: Birkhauser, 2004. Pág.14.

⁵ “E assim se foi também associado à nova instituição museal essa missão de ir esclarecendo, o que deveria ou não ser considerado como valor patrimonial e, por isso, valor público que se deveria traduzir em novas considerações limitadoras do seu uso, da sua posse ou, mesmo quanto a esta, na sua alteração radical.” in GUIMARÃES, Carlos. *Arquitectura e Museus em Portugal, Entre Reinterpretação e Obra Nova*. Tese de Doutoramento. 1ª Ed. Porto: FAUP Publicações, 2004. Pág.28.

apresentadas diversas soluções teóricas. O museu adquire, assim, durante o Iluminismo, a merecida dimensão conceptual, reflectindo-se na afirmação arquitectónica da tipologia. Contudo, embora fosse notória a vontade de autonomização do tema “museu”, a superação da galeria enquanto espaço expositivo foi feita de uma forma gradual.

ABERTURA AO PÚBLICO

Paralelamente à evolução do museu enquanto tipologia arquitectónica e estrutura independente na cidade, vai-se assistindo à transição para a abertura pública do espaço expositivo, reforçada pelo alargamento das suas funções à salvaguarda dos bens patrimoniais e artísticos das culturas nacionais. O museu do *Louvre*, aberto em 1793, mostrou-se determinante nesta transição, destacando-se pelo seu carácter público inovador. Oficialmente o primeiro museu público da Europa, ainda que com um horário de visitas inicialmente reduzido, foi exemplo dos novos direitos de cidadania emergentes da Revolução Francesa, na aspiração à igualdade.

SÉCULO XIX CONSAGRAÇÃO

O museu – entendido, a partir desse momento, como espaço público de contemplação e discussão, aberto a todas as classes sociais – começa a transformar-se num importante veículo de aprendizagem e conhecimento. O século XIX consagra, assim, a construção de diversos museus e a transformação de muitos outros, na tentativa de satisfazer as condições exigidas pela mudança de mentalidades.

O MUSEU COMO MONUMENTO URBANO

Os modelos arquitectónicos desenvolvidos no início do século – destacados pelo seu alto valor simbólico e esforço para a consolidação do museu enquanto edifício público – têm a sua maior representação na Alemanha, encontrando a sua síntese no *Altes Museum* de Berlim. Este, construído entre 1825 e 1830 sob o projecto de Karl Friedrich Schinkel, afirmar-ser-á como paradigmático da evolução e tratamento do museu nas décadas seguintes. Mostrando equilíbrio entre a vertente estética e a programática, apresenta-se como elemento urbano de relevo, num subtil jogo entre monumentalidade e proporção, através da adopção de simples cânones compositivos.

*“O museu não é mais museu-templo ou museu-palácio, é, antes de mais, museu, monumento urbano qualificador da cidade.”*⁶

A segunda metade do século XIX – marcada pela proliferação de museus por toda a Europa e consequente exportação para os Estados Unidos – reconhece o museu como núcleo de divulgação de cultura e tipologia pública de grande valor na cidade. De dimensões e composições monumentais, os museus procuravam reflectir a sua importância como centros de conhecimento e de afirmação dos valores nacionais.

*“As the place in which the treasures of the past were conserved and protected, the museum of the nineteenth century had become the protector of traditional values and the facility for scholarly research – both elementary functions in an age that was convinced the knowledge of the past was indispensable for coping with a present characterized by constant change.”*⁷

Contudo, no final do século, após a sua consolidação tipológica e afirmação do seu papel na cultura e na cidade, o museu começa a atravessar um período conturbado, no qual é questionada a sua existência e, por conseguinte, as suas premissas principais. O conceito e o futuro do museu começam a ser repensados, juntamente com a reorganização dos seus programas, técnicas e arquitecturas.

*“Toward the end of the century, the assumption – self-evident in the early nineteenth century – that art needs to be seen historically, and that both moral instruction and civic virtues are to be derived from the history of art was increasingly thrown into question, as evidenced by the tension between historical consciousness and cultural creativity. This led to museums being increasingly seen as tired memories of the heavy weight of history burdening the present, even as mausoleums of art.”*⁸

⁶ GUIMARÃES, Carlos. *Arquitectura e Museus em Portugal, Entre Reinterpretação e Obra Nova*. Tese de Doutoramento. 1ª Ed. Porto: FAUP Publicações, 2004. Pág.69.

⁷ NAREDI-RAINER, Paul von. “The Museum as Institution.” *Museum buildings: a design manual*. Basel: Birkhauser, 2004. Pág.16.

⁸ *ibidem*

SÉCULO XX
NOVA EXPERIMENTAÇÃO
ESPACIAL

Nos princípios do século XX – com o desenvolvimento de novos movimentos artísticos e a crescente incompatibilidade funcional que se fazia sentir entre a arquitectura museal e o seu conteúdo – o museu começa a ser alvo de uma nova experimentação espacial e estética, que o procurava libertar dos cânones impostos pelos protótipos museológicos anteriores. Os arquitectos modernistas – acreditando que a conotação simbólica do edifício deturpava a interpretação da colecção – buscam, então, através da simplificação construtiva, uma nova expressão formal neutra, sem qualquer destaque ou simbologia, por forma a privilegiar a obra exibida e a interacção entre o visitante e a exposição.

O MUSEU MODERNISTA

Nas décadas de 20 e 30, reflectindo a vontade de mudança patente no Movimento Moderno, começam a ser desenvolvidos modelos onde se destaca a ideia de percurso expositivo e a funcionalidade do museu enquanto armazenador de arte e “máquina de expor”.

Dentro das propostas teóricas é de salientar o projecto do *Musée à Croissance Illimitée*, elaborado por Le Corbusier em 1932. Desenhado para tirar partido da construção estandardizada que a Revolução Industrial introduzira, desenvolvia-se em torno de um espaço central gerador da composição, de onde partia uma galeria em espiral deixada em aberto e com paredes amovíveis, que conferia a flexibilidade necessária para o seu crescimento. Apesar de não construído, distinguir-se-ia pela resposta inovadora aos problemas de flexibilidade e ampliação que acompanhavam os museus desde a sua afirmação enquanto tipologia.

“CUBO BRANCO”

A consagração do museu modernista dá-se, contudo, em 1939, com a construção do *Museum of Modern Art (MoMA)* de Nova Iorque, da autoria de Philip Goodwin e Edward Stone. Implantado numa avenida de destaque, assume-se como edifício público que substitui o carácter monumental pelo carácter citadino, inserindo-se no contexto e escala arquitectónica da envolvente. A inserção urbana do museu reflecte-se ainda na conformação do espaço expositivo, influenciado

pela organização programática dos edifícios de escritórios que dominavam as proximidades. Desenvolvendo-se verticalmente e segundo o princípio de planta livre associado à flexibilidade espacial introduzida pelo Movimento Moderno, será também exemplo da aplicação do conceito de Le Corbusier de “máquina de habitar” – transformado por sua vez em “máquina de expor” – como edifício despojado de qualquer carga simbólica e de cariz “meramente” funcional.

O *MoMA*, igualmente inovador do ponto de vista programático – com a introdução de novas matérias expositivas como a arquitectura, a fotografia ou o *design* – será então preconizado como símbolo do modelo museológico modernista, do tipo “cubo branco”, que se viria a difundir mundialmente, durante as décadas seguintes.

O interesse pela construção de museus de arte só ganharia força, contudo, depois da Segunda Guerra Mundial, com a revalorização das noções de património e memória, que o momento histórico justificava.

*“Como reacção ao choque da modernização e ao susto de duas guerras mundiais altamente mecanizadas, assistiu-se a um retorno progressivo aos valores de um passado ideal. Um dos instrumentos principais que evocava o passado e possibilitava o retorno era precisamente o museu de arte. Foi então que os arquitectos começaram a dedicar-se à concepção de museus com um entusiasmo crescente. Nascidos de uma necessidade social, os museus podiam ser defendidos ou criticados, mas dificilmente negados.”*⁹

Numa altura em que o património, de forma aparentemente contraditória, é alvo de interrogação – sendo, por uns, encarado como travão e obstáculo à criação contemporânea e, por outros, visto como referência enquanto testemunho material histórico a reter – assiste-se a uma multiplicação de museus, tanto na Europa como nos Estados Unidos. As décadas de 50 e 60 são então testemunhas do surgimento

NOVOS MODELOS

⁹ LAMPUGNANI, Vittorio M. “A Arquitectura da Arte: Os museus dos Anos 90”. *Museu para o novo milénio : conceitos, projectos e edificios*. Munich: Prestel, 1999. Pág. 11.

de novos modelos – segundo variações dos paradigmas museológicos modernistas – que se tornariam igualmente referências a seguir.

O MUSEU PAISAGEM

Em 1958, nos arredores de Copenhaga, é inaugurado, segundo um projecto de Jørgen Bo e Vilhelm Wohlert, o *Louisiana Museum of Modern Art*, como objecto arquitectónico isolado e integrado na paisagem. Tendo como ponto de partida uma casa preexistente, o museu desenvolvia-se através de uma sucessão de pequenos pavilhões, pátios e clareiras, proporcionando ao visitante um percurso entre a arte e a natureza, numa relação interior-exterior muitas vezes diluída.

*“Neste novo modelo, a paisagem seria moldada para conter o museu, e este, por sua vez, passaria a enquadrá-la estrategicamente enquanto cenário ou fundo bucólico das peças expostas. (...) A partir deste modelo referencial, o museu modernista ganhava uma nova dimensão territorial, associado ao conceito, então em voga, de ‘parque de esculturas’, numa transposição do artificialismo da galeria para o ambiente exterior.”*¹⁰

O MUSEU ÍCONE

Segundo uma linha conceptual oposta, é projectado por Frank Lloyd Wright o *Solomon R. Guggenheim Museum*, cujas características formais inovadoras o afirmariam como objecto único e significativo no contexto urbano de Nova Iorque. Inaugurado em 1959, assumir-se-ia, também no interior, como uma peça arquitectónica singular, de forma helicoidal e área de exposição inusitada. A subversão do espaço expositivo a um “percurso poético” acarretaria, contudo, problemas funcionais, que se mostrariam reveladores dum protagonismo dado à arquitectura em detrimento do conteúdo artístico.

*“Pela primeira vez na história dos museus ocidentais, o contentor tornava-se tão controverso quanto o próprio conteúdo, facto que motivaria um aceso debate (...). O paradigma do museu modernista associava-se agora a um novo modelo: o museu ícone – monumental, escultórico, auto-referenciado.”*¹¹

¹⁰ GRANDE, Nuno. *Museumania: museus de hoje, modelos de ontem*. Porto: Fundação de Serralves/Jornal Público, 2009. Pág. 8.

¹¹ *ibidem*

Embora sem sucessores imediatos, o *Guggenheim Museum* de Nova Iorque abriria as portas para uma nova perspectiva sobre o museu, na qual a arquitectura ultrapassa a arte e se impõe na estrutura urbana como um ícone cultural.

Nos final dos anos 60 – num ambiente de grande agitação política e social, também marcado pelo crescimento económico e por um resultante turismo cultural – os museus são igualmente alvo de questionamento, por parte de artistas e críticos de vários quadrantes. A complexidade de funcionamento das instituições museológicas e a pouca flexibilidade dos seus espaços colocam questões quanto à adequação do museu para acolher os novos experimentalismos da arte e da técnica. Sem possibilidade de ampliação ou libertação de espaços expositivos que se tornam demasiado compartimentados, artistas dos mais variados movimentos vanguardistas reivindicam por edifícios de maiores dimensões e com linguagens mais próximas às suas referências e objectivos artísticos. Alguns, não se identificando com o carácter da instituição, chegam a produzir e expor a sua arte à margem do sistema, adoptando espaços que consideram mais próximos dos seus ideais e alheios a associações aliadas ao poder político.

Especialmente nos Estados Unidos, surgem, assim, na década de 70, numa busca pela neutralidade de espaços sem simbologias ou significados, algumas experiências em edifícios devolutos, que possibilitavam novos ensaios entre a arte, a arquitectura e a cidade. Esta aproximação ao modelo de um “não-museu” ou “antimuseu”, demonstrar-se-ia, contudo, disfuncional perante as crescentes exigências de exposição e acolhimento de público, tanto do ponto de vista programático como técnico. Começam, então, a aparecer centros e galerias de arte, fazendo o contraponto entre um espaço mais inovador e o museu no seu modo mais “tradicional”.

O “NÃO-MUSEU”

Neste contexto, marcado por reivindicações com vista à substituição dos museus de matrizes clássicas e modernistas por espaços de maior liberdade espacial e programática, é anunciada, com o fim dos tumultos da revolta de Maio de 68, a criação de um novo

A “FÁBRICA CULTURAL”

centro cultural multidisciplinar, a instalar no velho *Quartier Beaubourg* da cidade de Paris. Quase uma década depois, é então inaugurado, no ano de 1977, o *Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou*, segundo um projecto de Richard Rogers e Renzo Piano, que se revelaria “*uma das mais conseguidas sínteses contemporâneas, traduzindo resultados de uma procura que corresponde, mais do que uma evolução, a uma incorporação tipológica – da grande sala, da nave –, num resultado que denota o objectivo de expressar o edifício como impressiva ‘fábrica cultural’, aberta e usada por um número até então inimaginável de pessoas.*”¹²

De volumetria rectangular, o edifício é formalmente concebido segundo a imagética industrial, recorrendo-se à transposição dos acessos e infraestruturas para o exterior e deixando livres os seus pisos, que, mimetizando a imagem depurada das naves fabris, se tornavam amplos e flexíveis para receber um programa interdisciplinar, de cruzamento entre a arte, design, música, cinema e audiovisual. Uma praça, de grandes dimensões, estenderia esta actividade artística para o exterior, aproximando a cultura e a cidade.

Inovador do ponto de vista formal e programático, o Centro Pompidou afirma-se, assim, como uma mega-estrutura cultural, que, através da sua monumentalidade e expressão tecnológica contrastante com a envolvente, transformava o imaginário das instituições culturais e se revelava um enorme sucesso, tanto na dinamização e atracção de públicos, como na revitalização urbana e social do bairro de *Le Marais*.

O MUSEU COMO FOCO DE RENOVAÇÃO URBANA

Apesar de se vir a manifestar uma experiência singular do ponto de vista arquitectónico, não gerando réplicas, possivelmente pela sua reveladora inadequação funcional e técnica a várias das funções que abarcava, não deixaria de ser um marco significativo da história da arquitectura do século XX e um exemplo a seguir nos campos da renovação urbana e da promoção do turismo cultural, até então praticamente inexistente.

¹² GUIMARÃES, Carlos. *Arquitectura e Museus em Portugal, Entre Reinterpretação e Obra Nova*. Tese de Doutoramento. 1ª Ed. Porto: FAUP Publicações, 2004. Pág.138.

*“O exemplo predecessor do Centro Pompidou marcou decisivamente uma nova forma de promoção das cidades nos panoramas nacional e internacional, para além de, em alguns casos, inspirar a realização de equipamentos culturais que se constituíram como o núcleo à volta do qual se procedeu a operações de renovação urbana.”*¹³

Desempenhando um papel polarizador e de reestruturação urbana – não só do bairro de *Le Marais*, tornando esta zona outrora habitacional e de comércio em ponto lúdico-cultural, mas de toda a cidade de Paris –, o *Centre Pompidou* seria o primeiro de uma série de projectos de grande dimensão e impacto, com vista a mudar a imagem da capital francesa, posicionando-a no panorama internacional de roteiros culturais. Expressando essencialmente uma vontade política de afirmação da cidade, não dispensando a criação de uma imagem que lhes assegurasse o papel de ícone arquitectónico e cultural, estaria entre eles a intervenção no *Grand Louvre* por I. M. Pei & Partners, realizada entre 1983 e 1989.

Numa época em que o museu já se havia democratizado e tendia a *“configurar-se como um templo de sociedades ditas laicas e esclarecidas”*¹⁴, outras são as cidades a apostar na construção ou recuperação de equipamentos museais como foco de transformação urbana e afirmação cultural; sendo de destacar o abrangente conjunto de treze museus¹⁵ concretizado em Frankfurt, durante a década de 80, que conformaria *“realizações de âmbito, complexidade, dimensão e expressões arquitectónicas diferentes, mas globalmente convergentes na sua integração urbana.”*¹⁶

¹³ *idem*, pág. 139.

¹⁴ *idem*, pág. 43.

¹⁵ *Ausstellungspanillon am Portikus* de Marie-Theres Deutsch e Klaus Dreissigacker (1987); *Deutsches Architekturmuseum* de Oswald Mathias Ungers (1981-84); *Deutsches Filmuseum* de Helge Bofinger & Partner (1981-84); *Deutsches Postmuseum* de Günter Behnisch & Partner (1984-90); *Ikonomuseum* de Oswald Mathias Ungers (1988-90); *Jüdisches Museum* de Ante Josip von Kostelac (1985-89); *Kunsthalle Schirn* de Bangert, Jansen, Scholz & Schultes (1983-85); *Liebieghaus – Museum alter Plastik* de Scheffler & Warschauer (1987-90); *Museum für Kunsthandwerk* de Richard Meier (1982-85); *Museum für Moderne Kunst* de Hans Hollein (1987-91); *Museum für Völkerkunde* de Richard Meier; *Museum für Vor-und Frühgeschichte* de Josep Kleihues (1985-89); *Städtische Galerie* de Gustav Peichl (1988-90).

¹⁶ *idem*, pág. 142.

DESTAQUE MEDIÁTICO

As realizações dos anos 80 e 90 são, neste contexto, marcadas pela crescente importância do papel do museu na cidade, recuperando o conceito de monumento urbano desenvolvido no século XIX. Assim, o museu, visto como um ícone cultural e social com capacidade para identificar uma cidade através do simbolismo da sua imagem, é colocado no centro das atenções públicas e a sua arquitectura ganha uma importância mediática nunca antes vista.

Com a progressiva procura do “museu ícone” – simbólico, de formas inusitadas e entendido como peça capaz de colocar a cidade no mapa das redes globais –, o “arquitecto-autor” vai também adquirindo um protagonismo ímpar na indústria museal, que muitas vezes encarará a singularidade arquitectónica como tão ou mais importante que o próprio programa ou espólio a abrigar.

O MUSEU “MARCA”

O museu – de um crescente mediatismo assente numa “arquitectura de autor” elevada a atracção de massas – passa então a ser visto, pelas grandes instituições museológicas, como empresa geradora de rendas e forma rentável de investimento e divulgação. O conceito de “*franchising* cultural”, apoiado no mecenato privado, chega assim ao universo museológico, sendo a “marca” *Guggenheim* claramente a mais expressiva. Sustentados por obras de arte moderna e contemporânea, os museus *Guggenheim* viriam a reproduzir-se por várias cidades – desde Nova Iorque a Bilbao, passando por Veneza, Berlim e Las Vegas – inspirando outras entidades a seguir o mesmo rumo de investimento e expansão.

Exemplo paradigmático deste novo entendimento museológico, o *Museo Guggenheim Bilbao*, “foi o resultado do encontro, em 1991, entre uma instituição cultural americana que desejava expandir, globalmente, a sua ‘marca’, e uma cidade média europeia, vítima de um processo de desindustrialização, que procurava sinergias para reconverter a sua frente portuária.”¹⁷

ÍCONE URBANO

Construído entre 1993 e 1997, sob um projecto da autoria de Frank O. Gehry, o museu de Bilbao responderia aos objectivos

¹⁷ GRANDE, Nuno. *Museumania: museus de hoje, modelos de ontem*. Porto: Fundação de Serralves/Jornal Público, 2009. Pág. 20.

definidos pelo director da *Solomon R. Guggenheim Foundation*, Thomas Krens, que “*quería un edificio con una fuerza e impacto equivalentes al de la ópera de Sydney, o del Centro Pompidou en París. En otras palabras, nada menos que un triunfo arquitectónico comparable a la Catedral de Chartres.*”¹⁸

Com uma linguagem única em contraste com sobriedade da envolvente, o museu encontra excepcionalidade e efeito cenográfico no tratamento escultórico da volumetria, que, de formas livres e ondulantes, se reveste a chapas de titânio. A sua forte inserção urbana dá vida à margem Sul do rio e lança o mote para a sua requalificação, destacando-se a construção de uma grande praça para onde se estende o espaço expositivo.

Sem especial destaque para o tratamento das salas de exibição – que estabelecem um percurso sequencial entre espaços amplos e flexíveis, mas de uma “organicidade” de certa forma comprometedora no que respeita à disposição das obras de arte – o interior é caracterizado pela centralização da entrada e das estruturas de acolhimento num vestíbulo de pé-direito monumental, retomando a solução do *Guggenheim* de Nova Iorque.

Primando pela singularidade arquitectónica, em detrimento da apresentação do conteúdo artístico, o *Guggenheim* de Bilbao irá revelar-se uma das criações mais emblemáticas da monumentalidade contemporânea – marcadamente mediática – concretizando e transmitindo o poder que a imagem de museu destas características pode atingir.

*“Despoletando um novo interesse turístico pela cidade – mais de um milhão de visitantes/ano – e somando proveitos financeiros indirectos para a economia local – quatro vezes o custo do edifício – este museu lançou o denominado ‘efeito Bilbao’, conceito ambíguo e frequentemente usado, quer para enaltecer o papel regenerador da cultura, quer para questionar a sua progressiva instrumentalização política.”*¹⁹

¹⁸ *Museos y arquitectura: nuevas perspectivas*. Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente. Madrid: M. O. P. T. y M. A., Centro de Publicaciones, 1994. Pág. 26.

¹⁹ GRANDE, Nuno. *Museumania: museus de hoje, modelos de ontem*. Porto: Fundação de Serralves/Jornal Público, 2009. Pág. 20.

O impacto económico e cultural sentido após a inauguração do *Guggenheim* de Bilbao – confirmando definitivamente o museu como espaço cultural privilegiado capaz de atrair o turismo de massas e de prestigiar a cidade através da sua singularidade arquitectónica – desencadearia uma multiplicação de novas construções encarregadas a arquitectos de prestígio internacional. Impondo uma certa fascinação colectiva, a “arquitectura-escultura” passaria então a ser vista como a atracção do museu, sendo desenfreadamente procurada pelas maiores e mais pequenas instituições, das grandes capitais às cidades de menor escala.

*“Gebry’s Guggenheim completely turned the tables on the way public perceived museums. A runaway success, the new Guggenheim demonstrated that a single building could energize an institution and fuel the revitalization of an entire city and region. Other institutions and other cities in need of a turnaround wanted to replicate the ‘Bilbao effect’ – that is, putting up a museum with architectural credentials to boost a civic and cultural image and change economic fortunes. (...) Since Bilbao opened less than a decade ago, museums have sprung up in every corner of the globe. They come in every shape and size, appeal to every conceivable taste, and cover a dizzying array of subjects.”*²⁰

CONTEMPORANEIDADE DIVERSIDADE ARQUITECTÓNICA

Caracterizados pela inovação espacial e por um importante papel na estrutura cultural e social da cidade, os museus construídos no final do século XX apresentam-se, assim, num cenário diversificado e impossível de delimitar a um único denominador estilístico. Dividindo-se entre duas situações arquitectónicas distintas – reabilitação de estruturas pré-existentes e construção de novos edifícios – fazem parte de um universo bastante vasto de propostas estéticas e funcionais.

A par de museus que se destacam no contexto urbano como objectos escultóricos e cenográficos, encontram-se projectos com características opostas, segundo o paradigma do “cubo branco” ou da concepção do museu como contentor despojado de arquitectura

²⁰ BARRENECHE, Raul A. *New museums*. London: Phaidon, 2005. Pág. 6.

minimalista. De igual modo, há arquitectos que procuram estabelecer um diálogo entre a arquitectura, a arte e a natureza, integrando-os na paisagem. Enquanto outros reinventam modelos tipológicos clássicos, ou são desafiados a trabalhar com preexistências.

Numa crescente coexistência de posturas díspares, os museus vão-se estabelecendo à luz de modelos anteriores, reinterpretando-se conceitos, valores e tipologias. “*Os museus contemporâneos são sobretudo materializações surpreendentemente puras das posturas arquitectónicas dos seus autores e servem simultaneamente de sismógrafo do estado actual da arquitectura.*”²¹

Resistentes a uma denominação comum, os museus chegam ao novo século com um lugar de destaque na arquitectura contemporânea, pela liberdade que conferem ao ensaio de novas formas, conceitos e tecnologias. Encarados pelos arquitectos como um enorme campo experimental, são assim o espelho de grandes conquistas projectuais, sobressaindo entre as tipologias culturais.

O MUSEU E O
ARQUITECTO

“*Sob o ponto de vista da obra de autor, única, sem preocupação de inserção em famílias ou correntes, a diversidade da produção arquitectónica contemporânea encontra aqui terreno propício às suas experimentações, deslocando o interesse da tipologia para outras perspectivas de avaliação e validação.*”²²

Se até ao século XIX a arquitectura do museu se apoiava num conjunto restrito de referências tipológicas, a partir do Movimento Moderno os modelos tradicionais rompem-se e surgem inúmeras manifestações formais para este programa, cada vez mais alargado a áreas complementares às de exposição.

A questão tipológica, assente no plano de organização e hierarquização de funções, é então claramente influenciada com o aparecimento de novas funcionalidades, crescentes especialmente depois da década de 70. O museu já não é um lugar de exclusiva

PROGRAMA

²¹ LAMPUGNANI, Vittorio M. “A Arquitectura da Arte: Os museus dos Anos 90”. *Museu para o novo milénio : conceitos, projectos e edifícios*. Munich: Prestel, 1999. Pág. 13.

²² GUIMARÃES, Carlos. *Arquitectura e Museus em Portugal, Entre Reinterpretação e Obra Nova*. Tese de Doutoramento. 1ª Ed. Porto: FAUP Publicações, 2004. Pág. 146 e 147.

contemplação de obras de arte – é também um espaço de lazer e entretenimento público, de transmissão e aquisição de conhecimentos, de investigação e criação cultural – e o seu edifício, respondendo às novas necessidades programáticas, mostra ser prova concreta disso.

*“No museu do século XIX, a proporção dos espaços reservados à arte para o espaço restante era de 9:1; hoje a relação é sensivelmente 1:2, quer isto dizer que só cerca de um terço da totalidade do espaço existente serve para a apresentação de arte.”*²³

Para além das áreas de recepção e acolhimento – a que se acrescem auditórios, bibliotecas e salas didácticas – os museus integram grandes depósitos e salas de restauro, laboratórios e outros serviços técnicos e de conservação. Espaços de administração fazem igualmente parte do programa, assim como áreas técnicas infra-estruturais de grandes dimensões.

De difícil acordo no que respeita ao seu total entendimento, o museu de hoje existe certamente muito além da exposição. Ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, funciona entre diversas áreas de actividade, concretizando-se formalmente num complexo jogo espacial.

SOBREVIVÊNCIA E TRANSFORMAÇÃO

A possibilidade de novas ofertas programáticas, fruto de uma transformação museológica recente, coloca então inúmeros desafios às instituições, em constante procura por novos meios de divulgação do seu legado artístico. Como forma de sobrevivência, tentando adaptar-se às novas procuras sociais e assim se manter no mercado global, o museu transforma-se, tanto no campo conceptual como no arquitectónico. Fenómeno que se repercute num crescente aparecimento de renovações e ampliações ao edifício-museu preexistente.

²³ VENTURI, Robert. Citado in MOOS, Stanislaus von. “Explosão de Museus. Fragmentos para um Balanço Final”. *Museu para o novo milénio : conceitos, projectos e edificios*. Munich: Prestel, 1999. Pág.22.

PARTE II. A AMPLIAÇÃO DO MUSEU

*“In a multibillion-dollar building boom, museums around the globe are erecting new structures or expanding their current homes. As they tailor themselves to accommodate bigger art, larger crowds, and broader missions, the very notion of the museum is evolving in the process.”*²⁴

Nas últimas décadas, quase todos os grandes museus do mundo têm vindo a experimentar mudanças espaciais significativas para um melhor cumprimento das suas funções, incorporando novas tecnologias e aumentando as suas instalações. Não será, contudo, um fenómeno restrito a instituições de renome internacional, como *Louvre*²⁵ de Paris, o *Reina Sofía*²⁶ de Madrid, ou o *MoMA*²⁷ de Nova Iorque. Pequenos museus de província têm também sofrido um recente crescimento no campo da renovação e ampliação, na maioria das vezes associado a projectos de requalificação urbana e de promoção das suas cidades. São destes exemplo o *San Telmo Museoa*²⁸ de San Sebastián, em Espanha, ou o *Musée d'Unterlinden*²⁹ na cidade de Colmar, em França.

O museu contemporâneo – tendo deixado de ser apenas um lugar de contemplação de objectos de carácter artístico, histórico ou científico, e estando cada vez mais ao serviço da sociedade como espaço de encontro e entretenimento, com um elevado pendor educativo – vê-se num processo de transformação espacial profundo, propício a grandes intervenções arquitectónicas.

Se as primeiras ampliações de museus assentavam unicamente na construção de novas alas expositivas, entendendo-se este crescimento como a continuação de um todo compositivo em que se respeitava a estrutura original o máximo possível, a partir de meados do século

²⁴ ESKIN, Blake. “The Incredible Growing Art Museum”. *ARTnews*. 01.10.2001

²⁵ Ampliado entre 1983 e 1993, segundo um projecto de Ieoh Ming Pei.

²⁶ Ampliado entre 1999 e 2005, segundo um projecto de Jean Nouvel.

²⁷ Ampliado entre 1997 e 2004, segundo um projecto de Yoshio Taniguchi.

²⁸ Ampliado entre 2005 e 2011, segundo um projecto de Nieto Sobejano.

²⁹ Em fase de construção, segundo um projecto de Herzog & de Meuron.

XX, este tipo de intervenções começa gradualmente a ser encarado segundo outras perspectivas, tanto conceptuais quanto programáticas.

Dos anos 80 em diante, com a consolidação de uma cultura pós-moderna de lazer e a procura crescente do museu como espaço recreativo, as instituições veem-se cada vez mais na necessidade de se reinventarem e de aumentar as suas instalações para as grandes massas. Testemunha-se, assim, um número considerável de ampliações, mais desafiantes conceptualmente e com diferentes reinterpretações da preexistência.

Apoiadas um “*retorno nostálgico à tradição, recuperando arquétipos seculares e linguagens ecléticas que pareciam esquecidas por ação das anteriores vanguardas modernas*”³⁰, realizam-se, nesta altura, algumas ampliações de merecido destaque na história da arquitectura pós-moderna.

Da autoria de James Stirling e Michael Wilford, é construído, entre 1977 e 1984, um volume adicional à *Staatsgalerie* de Estugarda, que, tendo apenas uma conexão pontual com a preexistência, se lê como um edifício independente. De composição eclética – combinando referências do museu clássico, como a sequência de salas *en filade* em torno do vazio do pátio central, com elementos coloridos pós-industriais – a ampliação apresenta-se em harmonia com o edifício do século XIX preexistente, ao mesmo tempo que se assume como uma construção do seu tempo, de uma nova e reinterpretada monumentalidade.

“*Stirling has reinvented neoclassicism to make a building of its time appropriate to the art of any time.*”³¹

Outro museu ampliado pela mesma época, segundo uma mesma opção de leitura autónoma entre as duas construções, foi a *National Gallery* de Londres. Denominado de *Sainsbury Wing*, o novo volume foi inaugurado em 1991, ao fim de seis anos de construção e perto de

³⁰ GRANDE, Nuno. *Museumania: musens de hoje, modelos de ontem*. Porto: Fundação de Serralves/Jornal Público, 2009. Pág. 12.

³¹ NEWHOUSE, Victoria. *Towards a New Museum*. Expanded Ed. New York: The Monacelli Press, 1998, 2006. Pág. 180.

trinta de constante controvérsia. Pela tumultuosa história evolutiva que o edifício de *Trafalgar Square* já havia sofrido, tornou-se consensual que a ampliação deveria ser encarada em continuidade e não em contraste com a preexistência, vindo a ser seleccionado, depois de abandonadas outras propostas, um projecto de Venturi Scott Brown and Associates “*that is highly contextual and referencial yet, like other successful additions, makes a statement of its own.*”³²

Adoptando a mesma cércea e pedra calcária do edifício de 1837, os arquitectos conjugaram, de forma ritmada e harmoniosa, elementos clássicos da preexistência com aberturas contrastantes de linguagem contemporânea, numa ampliação que, ainda que repleta de alusões históricas, se apresentava como exemplo do presente.

De maior controvérsia, destaque e mediatismo foi, contudo, a ampliação e transformação ocorrida, pela mesma altura, no museu do *Louvre* de Paris. No início da década de 80, com vista ao aumento e reorganização das suas instalações, foi elaborado um plano de ocupação da última das alas do palácio ainda não pertencentes ao museu, juntamente com a introdução de uma ampliação subterrânea de grandes dimensões.

Abrindo definitivamente portas em 1993, o novo *Grand Louvre*, ampliado por I. M. Pei, teria a sua entrada principal numa polémica pirâmide de vidro instalada no pátio central do conjunto arquitectónico. Esta, de 24 metros de altura e proporções semelhantes às egípcias, era flanqueada por três mais pequenas e inserida num geométrico jogo de espelhos de água, que, marcando uma nova contemporaneidade, se destacava do conjunto histórico preexiste.

“The controversy surrounding I. M. Pei’s proposal for a pyramid entrance to the Louvre dramatically illustrated the public’s strong feelings about altering an institution. Few landmarks in France are more present in the nation’s collective consciousness or more intimately associated with the heart of Paris than the Louvre, and the proposal in 1984 to reconfigure access to it via a glass pyramid

³² *idem*, pág. 182.

*elicited reactions that went so far as to call for a national referendum to decide its fate.”*³³

A pirâmide de Pei – resistindo à controvérsia gerada e transferindo o visitante ao subterrâneo de um maior e mais eficiente museu, com melhores sistemas de acesso e novas áreas de acolhimento e exposição, adequadas à sua procura – revelar-se-ia, contudo, um símbolo arquitectónico de sucesso, atraidor de massas, numa era marcada por museus cada vez mais competitivos por um lugar no mercado do turismo cultural.

À semelhança do *Lowre*, da *National Gallery* e da *Staatsgalerie*, muitos outros museus cresciam e outras cidades ganhavam com o seu crescimento. O público, cada vez mais interessado pela instituição, pedia por mais serviços – cafés, restaurantes, lojas – e as exposições temporárias viravam um sucesso, exigindo outros espaços expositivos. Os museus procuravam, então, oferecer mais actividades e tornar-se mais atractivos para as existentes, numa forte busca de audiências, que nem sempre se revelava fácil de gerir.

*“Many became caught up in a frenzy of growth that had something other than the democratization of art as its goal. Building museums became a badge of success for cities, and for people who had grown rich in the 1980’s. New blood, often newly rich blood, joined old museums boards. Museums got bigger and more expensive to maintain, which in turn required them to find ways of keeping attendance high to pay mounting bills. Many seemed victims of their own success, caught in a spiral of expanding audiences, expanded facilities and the need for ever more money to support them.”*³⁴

Este cenário, alimentado por uma economia de investimentos privados, mostra-se particularmente expressivo, nos Estados Unidos, com um forte destaque para a cidade de Nova Iorque, que veria as suas maiores instituições sob projectos de crescimento recorrentes e

³³ *idem*, pág. 171.

³⁴ GOLDBERGER, Paul. 1994. Citado in NEWHOUSE, Victoria. *Towards a New Museum*. Expanded Ed. New York: The Monacelli Press, 1998, 2006. Pág. 139.

nem sempre felizes. Dentro do *boom* de museus ampliados no final do século XX, nomes como o *Metropolitan Museum* e o *MoMA* de Nova Iorque são de guardar como exemplos claros deste “crescimento sem fim” das intuições museais, tantas vezes prejudicial para a sua arquitectura.

*“Just as na Empire, continuously expanding its borders, ends up forgetting its center, and the center ends up no longer knowing its limits, so too the Museum, extending its collections to include the most eccentric areas of human creativity, ends up forgetting, if not betraying, that for which it was created.”*³⁵

O *Metropolitan Museum*, com origem em 1880, foi sujeito, em 1970, a mais um grande plano de crescimento – o quinto da sua história – com vista à duplicação do seu tamanho, segundo um somatório gradual de volumes, da autoria de Kevin Roche John Dinkeloo. *“However, as with so many of the museum’s previous comprehensive programs, by the time it was completed, 20 years later, the architects’ monumental, geometric glass-and-steel aesthetic was hopelessly outdated. Furthermore, their design had been seriously skewed by changes made to accommodate new gifts.”*³⁶

Já o *MoMA*, recentemente ampliado por Yoshio Taniguchi, *“for all the additions and alterations by esteemed modern architects it has undergone during 75-year history, the Museum of Modern Art has never identified itself with a signature work of architecture. MoMA’s masterpieces have always left more lasting impressions than its buildings by Philip L. Goodwin and Edward Stone (1939), Philip Johnson (1951, 1965), and Cesar Pelli (1984), stitched together over the years in the middle of a Midtown Manhattan block.”*³⁷

A sua última intervenção terá seguido o mesmo caminho, numa procura pela continuidade espacial entre as várias construções e sem grande poder expressivo. Na ampliação e reorganização de um museu com o dobro do tamanho, com mais componentes didácticas e

³⁵ NEWHOUSE, Victoria. *Towards a New Museum*. Expanded Ed. New York: The Monacelli Press, 1998, 2006. Pág. 138.

³⁶ *idem*, pág. 142.

³⁷ BARRENECHE, Raul A. *New museums*. London: Phaidon, 2005. Pág. 195.

recreativas, a solução apresentada “*like most large art museums today, has exchanged the aura of culture for that of entertainment and corporate efficiency.*”³⁸

Ainda em Nova Iorque, em destaque pela grande controvérsia gerada em torno dos seus projectos de ampliação, estão o *Solomon R. Guggenheim Museum* e o *Whitney Museum of American Art*, exemplos icónicos da arquitectura moderna, que viram a sua identidade ameaçada, na década de 80, pelo fervor económico em torno da indústria dos museus.

“*Like MoMA and the Metropolitan, the Guggenheim and the Whitney were both willing to sacrifice the architecture of their original buildings for more space. But there was a big difference. Whereas the Metropolitan had undergone so many changes that it no longer had any particular architectural identity, and MoMA was never perceived as a masterpiece, the Frank Lloyd Wright and Marcel Breuer buildings were still relatively intact and regarded as modern icons. Both projects raised important questions about the public’s attitude toward museum expansion in terms of aesthetics and civic obligation.*”³⁹

Ambas as instituições, graças à contestação gerada em torno primeiras propostas apresentadas, que, pela sua presença dominante, tiravam valor arquitectónico às preexistências, acabaram por optar por segundas soluções, mais discretas. Contudo, se a do *Whitney*⁴⁰ viria a ser frequentemente designada como “*an ‘almost imperceptible’ expansion (...) that leaves the original architecture basically intact.*”, a ampliação do *Guggenheim*⁴¹ não deixaria de ter uma clara presença no conjunto. “*Many likened Gwathmey Siegel’s none-too-subtle structure to a rectilinear ‘tank’ behind Wright’s curvilinear ‘toilet’.* The addition that was eventually built was a *slimmer, more discrete slab clad in gridded limestone; but for many, Wright’s only New York building was forever marred.*”⁴²

³⁸ NEWHOUSE, Victoria. *Towards a New Museum*. Expanded Ed. New York: The Monacelli Press, 1998, 2006. Pág. 307.

³⁹ *idem*, pág. 162.

⁴⁰ Ampliado entre 1994 e 1998, segundo um projecto de Richard Gluckman Architects.

⁴¹ Ampliado entre 1985 e 1992, segundo um projecto de Gwathmey Siegel & Associates

⁴² BARRENECHE, Raul A. *New museums*. London: Phaidon, 2005. Pág. 8.

Outra cidade marcada por um número considerável de ampliações recentes, sendo umas mais do que outras envolvidas em polémica e longos períodos de reinterpretadas soluções, é Madrid. Desde a impactante ampliação ao *Reina Sofía*, por Jean Nouvel, inaugurada em 2005, à mais contextualizada do *Prado*, da autoria de Rafael Moneo, aberta dois anos depois, Madrid tem sido palco de um processo de profunda renovação e transformação dos seus museus.

Não são, contudo, só as grandes capitais a realizá-lo, outras cidades mais pequenas abrem também concursos à transformação e ampliação dos seus museus municipais, geralmente inseridos em planos de regeneração urbana.

Fora dos grandes contextos citadinos e do círculo das grandes instituições mundiais, vão aparecendo projectos para a ampliação de museus mais pequenos, muitas vezes com envolventes naturais e dando outras especificidades à proposta. Podem-se assinalar a ampliação ao *Aargauer Kunsthaus* de Aarau, na Suíça, da autoria dos Herzog & de Meuron, ou a do *San Telmo Museoa* de San Sebastián, em Espanha, alvo de estudo no capítulo que se segue.

PARTE III. UM MUSEU. UMA AMPLIAÇÃO



SAN TELMO MUSEOA . NIETO SOBEJANO

OBRA: Reabilitação e Ampliação.

INSTITUIÇÃO: Museo San Telmo - Museo de Sociedad Vasca y Ciudadanía.

LOCAL: San Sebastián, Espanha.

ARQUITECTOS: Nieto Sobejano.

CONCURSO: 2005 **PROJECTO:** 2006 **CONSTRUÇÃO:** 2007-2011

PREEXISTÊNCIA: Edifício Histórico. Convento do séc. XVI com alterações de 1932.

SUPERFÍCIE DE CONSTRUÇÃO: 5 817 m²

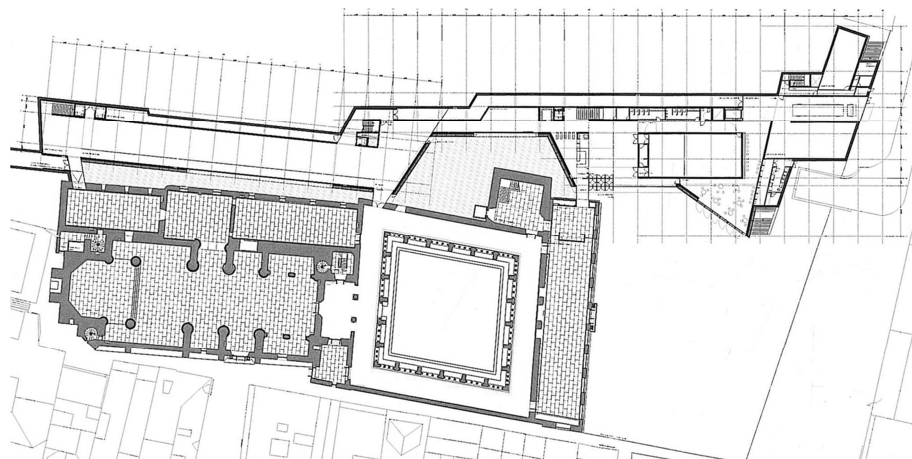
PROGRAMA: Áreas de exposições. Áreas de valor histórico com usos polivalentes.

AMPLIAÇÃO:

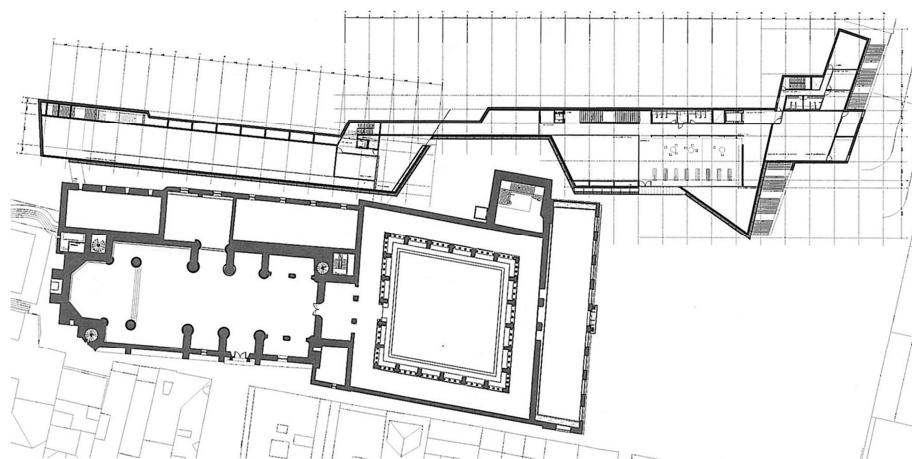
SUPERFÍCIE DE CONSTRUÇÃO: 5 250 m²

PROGRAMA: Áreas de recepção e de exposições. Auditório e áreas educativas. Áreas de apoio administrativo. Áreas privadas de investigação, restauro e preparação de exposições. Áreas técnicas e de serviço.

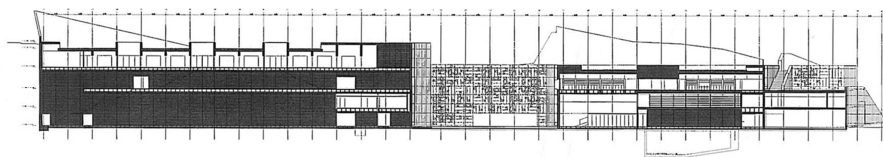
2 • Planta piso 0



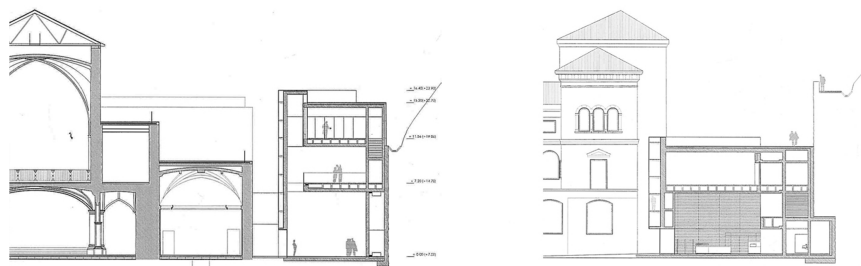
3 • Planta piso I

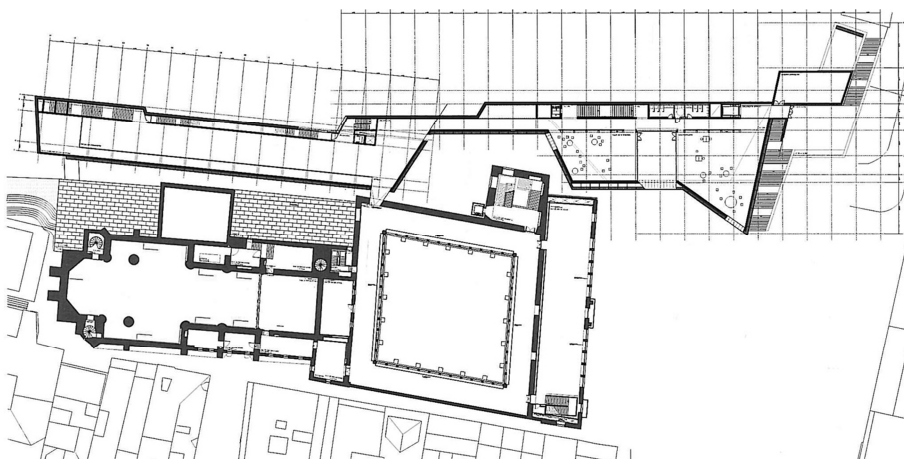


4 • Corte longitudinal

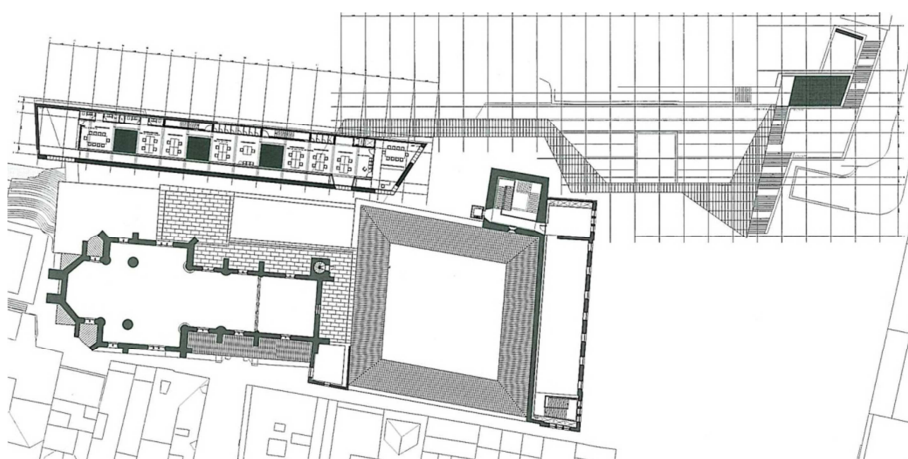


5 e 6 • Cortes transversais

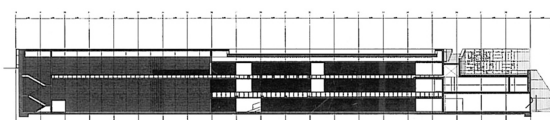




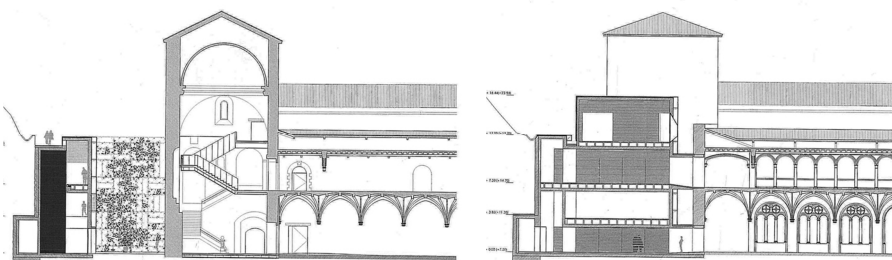
7 • Planta piso 2



8 • Planta piso 3



9 • Corte longitudinal



10 e 11 • Cortes transversais

12 •

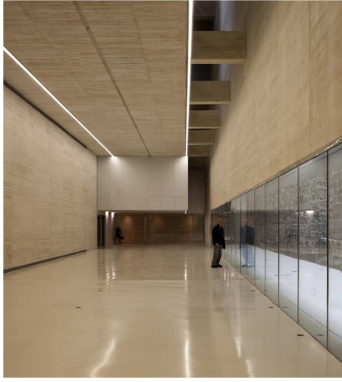


13 e 14 •

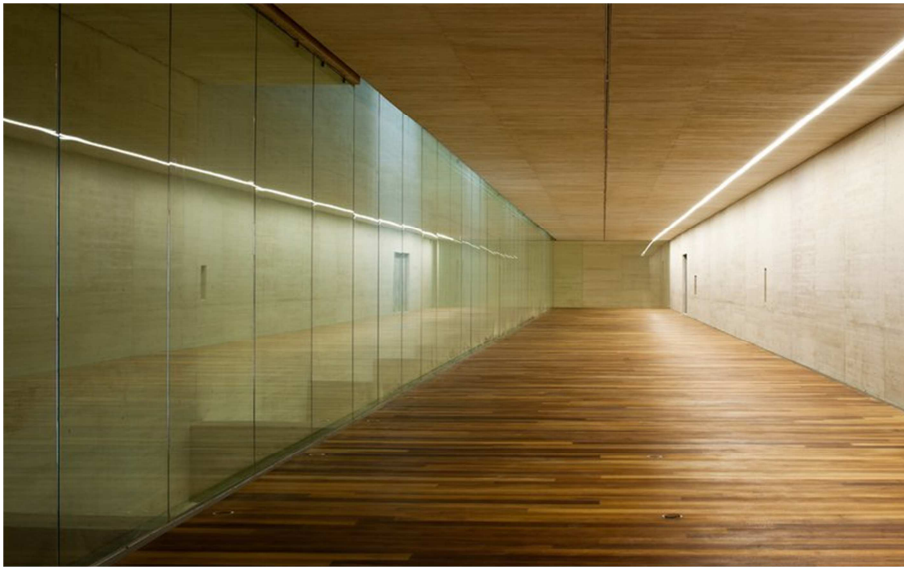


15 •

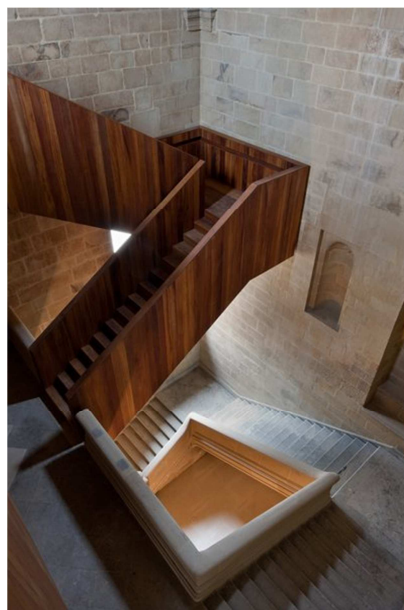




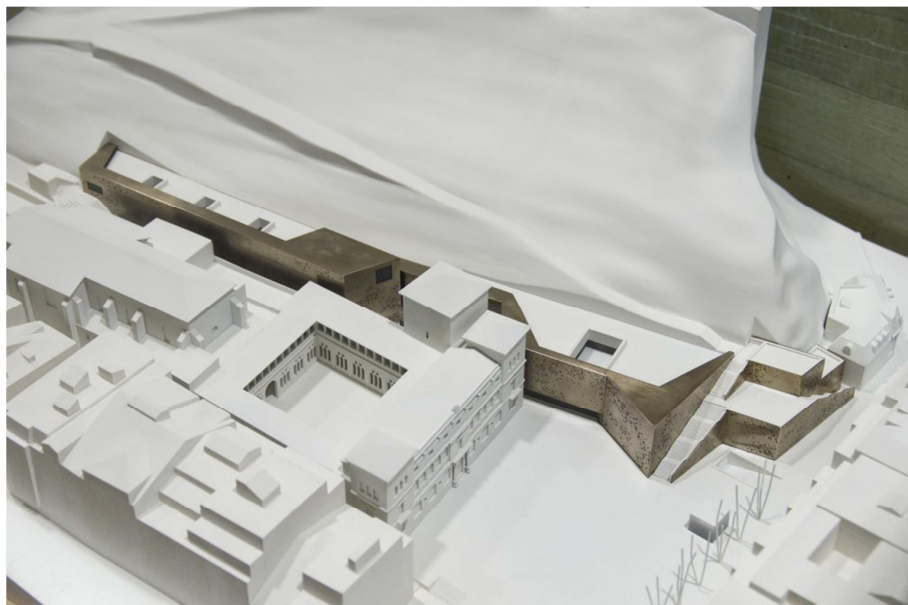
16 e 17 •



18 •



19 e 20 •



O *San Telmo Museoa*⁴³, localizado em San Sebastián, é um museu municipal, actualmente enquadrado na categoria de “museus de sociedade”⁴⁴.

A sua criação remonta ao início do século passado, após uma solicitação realizada pela *Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, sendo inaugurado no ano de 1902, sob o título de *Museo Histórico, Artístico y Arqueológico*. Nos anos que se sucedem, conta com momentos célebres e de grande crescimento, chegando a mudar de instalações, devido à falta de capacidade das mesmas para albergar e exibir os seus fundos, sempre em expansão.

No início dos anos trinta, a carência de espaço volta a tornar-se um problema, sendo o museu novamente transferido. Este abandona, assim, o edifício onde partilhava espaço com a *Escuela de Artes y Oficios* e a *Biblioteca Municipal*, para ir ocupar o antigo convento de *San Telmo*, onde até hoje se encontra.

Com novo nome e sediado num dos edifícios históricos de maior relevância na cidade, o *San Telmo Museoa* vai então adquirir reconhecimento no campo da etnografia, para além de manter a sua importância como museu municipal e centro de grandes projectos de âmbito territorial.

De características muito heterogéneas, o museu vai sendo fundamentalmente composto por peças e colecções vinculadas à história do País Basco. Ainda que o seu espólio seja de carácter geral, constituído por peças de diversas categorias à semelhança de tantos outros museus regionais, este alberga maioritariamente duas grandes colecções - uma de etnografia e outra de belas-artes - ambas

⁴³ Denominação do museu no idioma basco. Em castelhano, o mesmo tem a designação de *Museo San Telmo*.

⁴⁴ “(...) en las décadas de los ochenta y noventa se debatieron diversas corrientes museológicas que cristalizaron en la Conferencia de Mulhouse de 1991, en la que se propuso designar al conjunto de museos etnográficos, arqueológicos, de arte popular, históricos..., con la denominación de «museos de sociedad». Estos museos hacen hincapié en el individuo en sociedad como protagonista de discursos y los objetos se convierten en testigos de la vida social de las personas; las colecciones tienen valor más que en sí mismas, por su capacidad de evocar a una sociedad.” – ARANZADI, Susana Soto. “San Telmo, hacia un nuevo museo”. *Museos.es*. Nº 5-6. 2009-2010. Pág. 203.

representativas do povo basco, dos seus momentos históricos e das suas transformações sociais.

Partindo da base destes fundos - elucidativos das preocupações, actividades e interesses da sociedade basca - o *San Telmo Museoa* será, já no século XXI, alvo de um projecto museológico que visa a sua transformação em “museu de sociedade”. Até lá, passará por grandes dificuldades e tornar-se-á evidente a necessidade duma análise da sua razão de ser, pelo que, ao fim de várias décadas de crise e de algumas iniciativas de renovação nunca levadas a cabo, o museu será finalmente objecto de um profundo processo de estudo e posterior transformação, vindo a renascer, em 2011, como *San Telmo Museoa: Sociedad Vasca y Ciudadanía* – um espaço para conhecimento e compreensão da sociedade basca.

Este projecto museológico, aprovado em 2004, pretendia, mais do que uma modernização das suas exposições, uma profunda mudança de todo o museu – uma revisão de conceito que viria a afectar a sua definição, objectivos e modo de funcionamento. Complementarmente, tornava-se clara a necessidade de uma intervenção arquitectónica.

AMPLIAÇÃO

O exterior do edifício apresentava poucos sinais de degradação, graças a intervenções parciais realizadas nos anos anteriores, mas escondia vários problemas que impediam um bom funcionamento do museu, devido especialmente à caducidade das suas instalações e sistemas de segurança. Problemas de acessibilidade e circulação – tanto para o público como para as colecções – acrescidos da inexistência de espaços adequados para o desenvolvimento de serviços de acolhimento, exposições e outras actividades provenientes do novo projecto museológico, levaram então ao lançamento de um *Concurso de ideas para la redacción del Estudio Previo y Proyecto Básico de la Rehabilitación y Ampliación del Museo*, no ano de 2005. Passadas duas fases de selecção, o projecto de reabilitação e ampliação do museu é finalmente atribuído à dupla de arquitectos espanhóis Nieto Sobejano.

Com base em Madrid e Berlim, Fuensanta Nieto e Enrique Sobejano são autores de obras de significativa importância um pouco por toda a Espanha⁴⁵, assim como na Áustria⁴⁶ e Alemanha⁴⁷, prezando-se por apresentar soluções diferenciadas e conscientes de cada situação geográfica, para as quais vão transpondo impressões do seu próprio percurso e aprendizagem.

Determinante na sua forma de entender a arquitectura, o acto de viajar é por eles encarado como *“una investigación del espacio y el tiempo”,* que *“les ha permitido enfrentarse a otros modos de vida, otros espacios, materiales, condiciones lumínicas y patrones que, además de enriquecer su vocabulario arquitectónico, les han obligado a ponerse de acuerdo sobre la calidad de la arquitectura de la que llaman su casa.”*⁴⁸ São, assim, detentores de um *“cosmopolitismo genuino, que les ha permitido alimentarse intelectual y estéticamente en distintas latitudes sin ser secuestrados por ninguna.”*⁴⁹

*“Nieto y Sobejano han evolucionado como españoles críticos con una elevada conciencia de las cualidades formales y sociales de su entorno. Como buenos viajeros, han aprendido a adaptarse fácilmente a diferentes lugares sin perder el sentido de su identidad. Son al mismo tiempo receptivos y propositivos.”*⁵⁰

Seguindo, desde sempre, uma estratégia profissional de limitação da sua actividade a concursos de arquitectura, possuem uma trajetória maioritariamente assinalada por intervenções de usos culturais, frequentemente inseridas em contextos patrimoniais.

⁴⁵ Entre outros, são autores do Palacio de Congresos de Mérida, Mérida; do Museo Madinat Al Zahra, Córdoba; da ampliação do Museo Nacional de Escultura, Valladolid; do Palacio de Congresos Expo 2008, Zaragoza; do Centro de Creación Contemporánea de Córdoba, Córdoba; e do Museo Interactivo de la Historia de Lugo, Lugo.

⁴⁶ Em Graz, são autores da reabilitação e ampliação do Universalmuseum Joanneum e da ampliação da sede comercial da companhia Kastner & Öhler.

⁴⁷ Em Halle an der Saale, são os autores da ampliação do Kunstmuseum Moritzburg.

⁴⁸ *“Sus viajes van más allá del interés por el turismo arquitectónico y constituyen algo así como una investigación del espacio y el tiempo; salir de Madrid les ha permitido enfrentarse a otros modos de vida, otros espacios, materiales, condiciones lumínicas y patrones que, además de enriquecer su vocabulario arquitectónico, les han obligado a ponerse de acuerdo sobre la calidad de la arquitectura de la que llaman su casa.”* – INGERSOLL, Richard. “En el mundo como en casa, un itinerario”. *AV Monografías – Nieto & Sobejano*. N°146. Novembro - Dezembro 2010. Pág. 6.

⁴⁹ FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. “Cultura de concurso”. *AV Monografías – Nieto & Sobejano*. N°146. Novembro - Dezembro 2010. Pág. 3.

⁵⁰ INGERSOLL, Richard. “En el mundo como en casa, un itinerario”. *AV Monografías – Nieto & Sobejano*. N°146. Novembro - Dezembro 2010. Pág. 6.

A ampliação do *Museo Nacional de Escultura*, em Valladolid, pela qual receberam o *Premio Nacional de Restauración Ministerio de Cultura*, em 2007, terá sido a primeira destas intervenções a obter um elevado reconhecimento, colocando-os no caminho de projectar outros museus em edifícios históricos. Entre eles, será de destacar a reabilitação e ampliação do *San Telmo Museoa* – objecto do nosso estudo – assim como ampliação do *Kunstmuseum Moritzburg* em Halle an der Saale, a ampliação do *Universalmuseum Joanneum* em Graz, e a ampliação do *Museo Canario* em Las Palmas de Gran Canaria, que ainda se encontra em fase de construção.

Estas obras, todas elas fruto de uma grande reciprocidade entre o novo e o antigo, são, apesar de tudo, consequência de diferentes condições, lugares, programas, momentos. E, concebidas independentemente, com desfechos tantas vezes distintos, não deixam de ser exemplos de um elevado respeito pela evolução das preexistências, num jogo em que a história e o presente se reforçam mutuamente.

*“En sus intervenciones, Nieto y Sobejano se vinculan con la historia específica de cada lugar y con su evolución, la cual, en el proceso de proyecto, se filtra a través de varios niveles de abstracción. De este modo consiguen materializar obras de arquitectura independientes y a la vez enraizadas en un denso entramado de trazas y referencias. El resultado es una sensual arquitectura de la complejidad, que mantiene un hábil equilibrio entre la autonomía expresiva y la vinculación con el lugar. La profundización de Nieto y Sobejano en la relación entre la historia y la contemporaneidad proporciona a sus obras una cualidad nueva y sustantiva; en ellas se ofrece a los usuarios experiencias arquitectónicas en las que tanto la función como la complejidad de lo construido resultan legibles a muy distintos niveles.”*⁵¹

Em *San Telmo* não seria diferente, conforme fariam desde logo pressupor certas palavras da apresentação do projecto:

⁵¹ TIETZ, Jürgen. “Desde Berlín, en conversación con el contexto”. *AV Monografías – Nieto & Sobejano*. N.º146. Novembro - Dezembro 2010. Pág. 18.

*“Como aquellos libros que narran una historia dentro de otra... y así indefinidamente, nuestro proyecto se asemeja a la inserción de un nuevo capítulo en un texto siempre inacabado.”*⁵²

O antigo convento de *San Telmo*, sede do museu desde os anos trinta, está localizado em pleno centro histórico de San Sebastián. Construído na base do monte *Urgull*, que se ergue no extremo norte da *Bahía de la Concha*, encontra-se igualmente próximo do mar, usufruindo duma condição geográfica privilegiada, entre a natureza e a cidade. Inserido no casco antigo, desfruta ainda de um grande espaço de recepção, a praça *Zuloaga*, que também serve como ponto de acesso ao monte – aos seus passeios, fortificações e áreas de lazer – reforçando a sua posição estratégica na orgânica da cidade.

As suas origens remontam a meados do século XVI, aquando da chegada da Ordem Dominicana a San Sebastián, sendo um edifício característico da arquitectura monástica da época, de transição entre o estilo gótico e o renascentista. Alvo de várias modificações ao longo da sua construção, este antigo convento dominicano foi erguido entre 1544 e 1562, segundo um traçado originalmente realizado por Martín de Santiago, que havia participado no projecto do convento de *San Esteban*, em Salamanca. A igreja dispõe de abside poligonal, cruzeiro, nave de 48 metros de comprimento e capelas laterais separadas por robustas colunas que suportam abobadas de cruzaria ogival. Para além do coro em piso sobreelevado, é ainda de destacar a entrada lateral – a única a permitir o acesso desde o exterior, devido à localização do claustro nos pés da igreja, e não na lateral como é habitual. O claustro, composto por dois pisos, é o centro da zona conventual e uma das partes mais significativas do complexo religioso, juntamente com o torreão, que alberga a escadaria de acesso ao piso superior.

Monumento emblemático, o convento de *San Telmo* é, juntamente com a igreja de *San Vicente*, na sua proximidade, um dos edificios mais

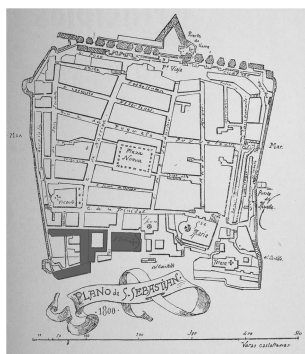
CONTEXTO URBANO



22 • Foto de satélite de San Sebastián, ano 2005. *San Telmo Museoa* em destaque.

PREEXISTÊNCIA

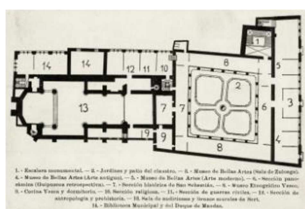
⁵² NIETO, Fuensanta e SOBEJANO, Enrique. Palavras com que iniciam a apresentação do projecto de reabilitação e ampliação do museu *San Telmo*. in ARANZADI, Susana Soto. “San Telmo, hacia un nuevo musco”. *Museos.es*. Nº 5-6. 2009-2010. Pág. 200.



23 • Mapa de San Sebastián. 1800.
[Convento de *San Telmo* em destaque]



24 • Fachada principal do *San Telmo Museoa*. Por Francisco de Urcola, 1932.



25 • *San Telmo Museoa*. 1932. Planta piso 2
[Legenda: 1. Escalera monumental, 2. Jardines y patio del claustro, 3. Museo de Bellas Artes (Sala de Zuloaga), 4. Museo de Bellas Artes (Arte antiguo), 5. Museo de Bellas Artes (Arte moderno), 6. Sección panorámica (Guipuzcoa retrospectiva), 7. Sección histórica de San Sebastián, 8. Museo Etnográfico Vasco, 9. Cocina Vasca y dormitorio, 10. Sección religiosa, 11. Sección de guerras civiles, 12. Sección de antropología y prehistoria, 13. Sala de audiciones y lienzos murales de Sert, 14. Biblioteca Municipal y del Duque de Mandas]

antigos de San Sebastián - ambos sobreviventes do incêndio que, em 1813, durante a *Guerra de la Independencia Española*, destruiu a cidade. Ficou, porém, gravemente afectado pelo sucedido, entrando num processo de deterioração, que se viria a agravar com a sua conversão em quartel militar, em 1836. No final do século XIX, os avançados estragos de *San Telmo* levam, no entanto, a que se comecem a tomar medidas de protecção, sendo a torre e o claustro declarados Monumento Nacional no ano de 1913 – partes que ainda hoje pertencem ao Estado.

Em 1928, o resto do complexo religioso é finalmente adquirido pelo Município, com vista a albergar o museu da cidade. Para tal, são realizadas grandes obras de reabilitação e ampliação, sob a alçada do arquitecto Francisco de Urcola. As obras incluem a adição de alguns volumes sobre as dependências laterais da igreja, assim como a execução de um novo corpo de estilo neo-renascentista, adjacente ao claustro e a definir a nova frente principal do museu, na praça situada a Este do conjunto, anteriormente ocupada por duas alas do convento/quartel.

Com três pisos, o volume construído na praça *Zuloaga* - da qual ganha o nome - abriga a maioria das colecções do museu, também distribuídas pelo claustro e pelo conjunto de espaços intercomunicados, que se encontram adjacentes à igreja – antigas sacristia, capela dos *Etxeberri* e sala capitular. Os volumes erguidos sobre estas anteriores dependências religiosas – mais tarde denominados de pavilhão *Aranzadi* – acolhem, contudo, a *Biblioteca Municipal y del Duque de Mandas*, transferida em 1951 para outras instalações. Para a inauguração do museu *San Telmo*, celebrada no ano de 1932, é também encomendado, ao pintor catalão José María Sert, o revestimento das paredes da igreja com cenas da vida e da histórica de Guipúscoa⁵³, numa série de morais de grandes dimensões, tornando-a parte integrante do percurso museológico.

⁵³ Província do País Basco, cuja capital é San Sebastián.

Até 2005, ano em que é confiado o projecto de reabilitação e ampliação do museu ao gabinete de arquitectura Nieto Sobejano, o edifício é apenas fruto de algumas obras de manutenção, escondendo graves problemas estruturais e de degradação das suas instalações.

O último grande projecto a que o *San Telmo Museoa* é então submetido, entre 2005 e 2011, compreende a reabilitação do antigo convento e a sua ampliação, assim como o redesenho da praça *Zuloaga* e dos acessos pedonais ao monte.

O terreno destinado à ampliação corresponde a uma estreita e longa faixa de terra, localizada a norte da preexistência, na base do monte *Urgull*. Adjacente ao antigo convento, no seu contacto com a encosta, o terreno estende-se ainda pela praça, onde esta se encontra com a topografia natural.

De declive bastante acidentado, parte do terreno ainda se encontra em estado bruto, nunca tendo sido alvo de intervenção. A condição de fronteira que este assume – entre natureza e construído, entre plano horizontal e elevação topográfica – fará da proposta uma tomada de postura frente às múltiplas discontinuidades que enfrentam as cidades.

“En el corazón de todo proyecto arquitectónico anida el reconocimiento del límite como concepto que determina su configuración espacial y formal. Que la materialización de ese límite se manifieste de un modo nítido o difuso, con dureza o suavidad, expresando levedad o peso, no es una decisión sin importancia, puesto que refleja en sí misma una toma de postura ante las múltiples discontinuidades a las que se enfrentan las ciudades contemporáneas. En pocos casos esas discontinuidades se juxtaponen de manera tan clara y no obstante armoniosa como en en la franja de encuentro entre el Monte Urgull y la Parte Vieja de San Sebastián: entre la naturaleza y la ciudad; el plano horizontal y la elevación topográfica; la tierra y el mar; los edificios históricos y las construcciones actuales. Tal vez por esa razón el proyecto de rehabilitación y ampliación del Museo San Telmo, ubicado en la confluencia del paisaje natural y el paisaje urbano, exigiera

ÁREA DE INTERVENÇÃO



26 • Fotografia aérea. *San Telmo Museoa*.



27 • Foto de Satélite, 2005. [Em destaque: *San Telmo Museoa* e área de intervenção]

• MEMÓRIA DESCRITIVA
Fuensanta Nieto. Enrique Sobejano.

no solo una adecuación funcional y volumétrica al programa y al lugar, sino ante todo una respuesta arquitectónica consciente de la propia condición fronteriza del emplazamiento. Este planteamiento alberga sin embargo una contradicción: el límite físico tiende a expresar su autonomía respecto a un entorno en el que el edificio paradójicamente también pretende integrarse. Nuestra respuesta ante esta disyuntiva queda representada por la imagen de un largo muro quebrado – habitado en su interior – cuyo trazado evoca la geometría distorsionada que adoptan el claustro y los cercanos bastiones militares en su encuentro con el monte. Como manifestación de una nueva discontinuidad el edificio/muro expresa la doble oposición – naturaleza/artificio, sensibilidad contemporánea/registro histórico – que late en el proyecto.”⁵⁴

PRINCÍPIO DE PROJECTO

Nieto e Sobejano encontram o gesto definidor da sua proposta na imagem de um “longo muro quebrado”, ocupado no seu interior, que, dando resposta às novas necessidades espaciais e fortes condicionantes paisagísticas, procura vincular-se com o lugar na demonstração de sensibilidade perante as múltiplas discontinuidades da envolvente.

Segundo um princípio de projecto que assenta na expressão material da fronteira entre a cidade e monte, o novo volume pretende agir como conciliador na transição entre os dois ambientes, sem deixar de exprimir autonomia e identidade, tornando-se a própria manifestação dos contrastes em que se vê inserido – natural/construído, plano horizontal/elevação topográfica, sensibilidade contemporânea/registo histórico.

Esta condição de “limite” que o volume encerra, reconhecida pelos arquitectos como factor determinante para a sua concepção espacial e formal, materializa-se numa nova dualidade – num “edifício/muro” que, pelas palavras de Nieto e Sobejano, “*formaliza la*

⁵⁴ NIETO, Fuensanta e SOBEJANO, Enrique. “Museo San Telmo: en el límite urbano”. *AV Monografías – Nieto & Sobejano*. Nº146. Novembro - Dezembro 2010. Pág. 86.

*idea que acaba dando sentido a todos y cada uno de los aspectos materiales y conceptuales del proyecto.”*⁵⁵

A nova construção, implantada na base da encosta e em grande proximidade com a preexistência, com a qual tem apenas algumas conexões pontuais, encaixa-se no terreno e conforma os espaços exteriores adjacentes, estabelecendo uma relação de respeito com o antigo edifício e com a envolvente, como se fosse parte integrante do mesmo.

FORMA
IMPLANTAÇÃO
VOLUMETRIA
DIÁLOGO COM O LUGAR

As quebras e mudanças de direcção na planimetria do volume evocam a geometria irregular adoptada pelas fortificações militares presentes no monte Urgull, apresentando uma certa analogia com o bastião do *Castillo de Santa Cruz de la Mota*, avistado logo acima. Como um bastião protector incrustado na base da encosta, o “edifício/muro” surge, acima de tudo, da interpretação das linhas de força do terreno e da sua relação com preexistência, mostrando-se num claro diálogo com a topografia do monte e a geometria algo recortada do antigo complexo religioso.

Numa primeira parte, longo e estreito, o volume faz uso máximo do espaço disponível entre o anterior convento e a encosta, posicionando-se paralelamente à preexistência, na faixa que corresponde à extensão da igreja. As quebras e mudanças de direcção acima mencionadas começam a surgir na zona do claustro, torreão e pavilhão *Zuloaga*⁵⁶, como reacção às irregularidades volumétricas aí encontradas, das quais se afastam, conformando um pátio para exposições ao ar livre. Tomam, contudo, especial presença numa terceira parte – na praça *Zuloaga* – de forma a moldar diferentes espaços e relações, naquela que é a área de contacto com a cidade e a porta de entrada do museu.

Desta última parte, é de destacar a escadaria exterior integrada na construção, que resolve com naturalidade os acessos pedonais ao monte Urgull e que, “dividindo” o volume, ajuda na hierarquização de

⁵⁵ NIETO, Fuensanta e SOBEJANO, Enrique. “Museo San Telmo: en el límite urbano”. *AV Monografías – Nieto & Sobejano*. Nº146. Novembro - Dezembro 2010. Pág. 86.

⁵⁶ Construído em 1932, aquando da transformação do antigo complexo religioso em museu.

espaços exteriores e interiores. Esta hierarquização é também obtida através da, já referida, irregularidade planimétrica e dum subtil jogo de alturas associado à escadaria, na parte mais afastada do antigo museu.

Emergindo por trás da preexistência, o volume da ampliação configura então uma nova frente para a praça *Zuloaga* – como um “muro quebrado”, de altura inferior à do edifício histórico, que, tomando a forma de cunha, sobressai e cria o novo recinto de recepção e entrada no museu, conformado entre os dois corpos, novo e antigo. A escadaria de acesso ao monte, contígua à face oposta, dá, por outro lado, sentido ao desenho das áreas secundárias do edifício, que rematam o volume no extremo mais longínquo da preexistência.

PROGRAMA

Em convivência com a praça *Zuloaga*, o volume da ampliação incorpora, no piso térreo, além do novo átrio de entrada – com respectivas áreas de acolhimento: recepção, loja e bengaleiro – um auditório para 150 pessoas e a cafetaria do museu. Os últimos, abertos para o exterior, têm a possibilidade de uso autónomo e potenciam o seu funcionamento como centro cultural e de serviço à comunidade. A completar, estão distribuídos pelos pisos superiores espaços de apoio educativo, como biblioteca e salas didácticas, amplas e flexíveis, para a realização de diversas actividades.

Ainda na praça, na lateral da escadaria e a rematar o volume, estão as áreas técnicas e de serviço do museu – zonas de cargas e descargas e de preparação de exposições, armazéns e outras áreas de apoio, bem como salas de restauro e de investigação, nos pisos superiores.

Já no corpo longitudinal e estreito, construído entre o monte e a preexistência, estão dispostos – para além dos escritórios que compõem a área administrativa situada no último piso – os novos espaços expositivos, que vêm complementar os do antigo museu. Sem grandes alterações funcionais, a preexistência mantém-se essencial no novo percurso expositivo, fazendo-se uso da maioria dos seus espaços para a exibição das colecções permanentes do *San Telmo Museoa*. O acesso às zonas expositivas de ambos os volumes faz-se pelo próprio

átrio de entrada do museu, que, situado na nova construção, possui uma conexão com a preexistência. As outras três ligações existentes, entre a ampliação e o edifício histórico, estão estrategicamente posicionadas nos pisos de exposições, permitindo uma passagem natural entre as duas construções, durante a experiência museológica.

Nieto e Sobejano optam por uma certa uniformidade dos materiais e texturas nos espaços expositivos dos dois edifícios, elegendo um fundo homogêneo e tranquilo para a exibição das coleções. Na ampliação, as paredes apresentam-se em betão à vista – subtilmente texturado pelo uso de cofragem de madeira – que, com uma cor suave entre o creme e o cinza acastanhado, se assemelham a pedra, entrando em sintonia com as paredes da preexistência. Para além dos estuques brancos, o edifício histórico conserva, no seu interior, as características originais de pedra e madeira, pelo que é a ampliação a ir ao seu encontro, na procura harmoniosa de materiais. São então aplicados, à semelhança da preexistência, pavimentos de pedra no piso térreo e de madeira nos pisos superiores, que dão um sentido de continuidade entre as duas construções representantes de eras distintas.

Indo de encontro ao tipo de exposições que irão albergar, as duas novas salas da ampliação possuem, contudo, elementos diferenciadores, que lhes permitem assumir carácter próprio. Com materiais em tons claros e um longo vão para o exterior, a sala do piso térreo desfruta de grande flexibilidade para o acolhimento de exposições temporárias, devido ao seu pé-direito duplo e superfície de 500m². Mais pequena e aconchegante, no piso superior, a sala de exposições permanentes foi concebida como uma caixa de vidro recuada do limite exterior, recebendo tenuemente luz natural – oriunda dos pequenos terraços do piso de escritórios que a encima.

Fiéis à imagem de “edifício/muro”, Nieto e Sobejano mostram-se criteriosos e sobretudo contidos na abertura de vãos para o exterior, optando, em contrapartida, pela construção de pátios nos últimos pisos e pelo revestimento do volume com uma pele opaca, mas

perfurada, que, uniformizando a fachada, permite a passagem de luz para determinados espaços interiores. A ampliação – que construtivamente funciona como uma enorme caixa de betão encastrada no monte, à semelhança de um muro de contenção de terras – é assim revestida por centenas de placas de alumínio fundido; cada uma delas com um número diferente de perfurações elípticas, segundo um sistema de quatro peças tipo combinadas aleatoriamente.

Como expressão da dualidade “natural/artificial”, que impregna o projecto, esta pele metálica perfurada admite também, em determinadas zonas, o crescimento de espécies vegetais semelhantes às que crescem na encosta. O novo volume, afigurando-se a uma enorme rocha artificial coberta de vegetação, ganhará então a capacidade de se assemelhar à envolvente – ao monte *Urgull* – fonte de inspiração da fachada, realizada em colaboração com os artistas plásticos Leopoldo Ferrán y Agustina Otero. *“We walked with them many times around Monte Urgull and we saw these holes, these rocks that are pierced by erosion. (...) That image later became the building facade.”*⁵⁷

Como que corroídos pela erosão ou salpicados por mil gotas de chuva, os painéis perfurados da fachada são de um alumínio fosco, que, nos dias mais encobertos, parecem a “sombra” do edifício histórico, com o qual estão em diálogo. A nova imagem urbana do *San Telmo Museoa* fica então marcada por um “edifício/muro” cinzento e carregado – como o céu frequentemente chuvoso de San Sebastián – que, procurando mimetizar a sua aparência com a do monte, valoriza a fachada reabilitada da preexistência.

ACTUAÇÃO SOBRE A PREEXISTÊNCIA

Embora o interesse público – e possivelmente arquitectónico – inevitavelmente se foque na nova construção, o antigo complexo edificado do museu *San Telmo* é igualmente fruto de escrupuloso cuidado, por parte da dupla Nieto Sobejano. Para além de acções de reabilitação – com vista à satisfação das exigências funcionais técnicas e museológicas actualmente requeridas – são desenvolvidas, num

⁵⁷ SOBEJANO, Enrique. Citado in SLESSOR, Catherine. “San Telmo Museum”. *The Architectural Review*. Nº1373. Julho 2011. Pág. 56.

esforço partilhado com diversas equipas especializadas em áreas como o restauro ou a arqueologia, diversas actuações de melhoria e protecção, de forma a salvaguardar as qualidades patrimoniais de uma das mais importantes construções históricas de San Sebastián.

Nieto e Sobejano procedem à reabilitação dos elementos de maior valor patrimonial – claustro, torre, igreja e capelas – assim como à demolição de alguns dos acrescentos provenientes da transformação do complexo religioso em museu, no ano de 1932. De forma a ser readquirida parte da condição volumétrica anterior, são demolidos os volumes construídos sobre as capelas, que, adossados à arquitectura original da igreja, ocultam a sua fachada lateral. Os arquitectos optam, contudo, por manter o corpo neo-renascentista construído na praça *Zuloaga*, que, já consolidado na memória urbana, faz parte da imagem do museu.

No decorrer das obras, a preexistência é também alvo de profundos estudos arqueológicos e artísticos, que levam à descoberta de achados de elevada importância histórica, aumentando o seu valor patrimonial. Fruto de uma intervenção que procura respeitar e salientar o seu valor histórico, numa tentativa de restituir dentro do possível as suas qualidades originais, o edifício preexistente vê-se ainda submetido a pequenas obras de adaptação. De forma a colmatar lacunas funcionais e facilitar a circulação interna, são realizadas aberturas pontuais, além de novos tramos de escadas e elevadores, sob um traçado contemporâneo. Estes, em contraste de linguagem e materiais, tomam uma presença especial, sem contudo tirar valor aos espaços em que estão inseridos.

Tanto na caracterização como na forma – dos maiores aos mais pequenos elementos – os arquitectos assumem, assim, uma postura de contraste entre o novo e o preexistente, procurando exprimir com clareza a identidade específica das partes.

RELAÇÃO NOVO/ANTIGO

Na dualidade imposta pela coexistência de elementos de diferentes épocas, é contudo adoptada, no interior das duas construções, uma certa busca pela coerência dos materiais, resultante

da intenção de oferecer ao visitante uma experiência uniforme ao longo do percurso expositivo. Como anteriormente referido – a materialidade das paredes de pedra da preexistência é reinterpretada, na ampliação, em planos texturados de betão à vista em cor semelhante; e a madeira escura utilizada nos pavimentos dos pisos superiores de ambas as construções é repetida nos elementos contemporâneos inseridos no edifício histórico. O novo sustenta-se, assim, num diálogo de consonância com o antigo, sem deixar de assumir a sua identidade.

Neste diálogo recíproco entre história e contemporaneidade, será no exterior que a afirmação de cada tempo tomará, porém, a sua maior expressão. Ainda que ligadas pontualmente, as duas construções, separadas por uma sequência de espaços diversificados, assumem, numa relação de grande proximidade, a sua independência – tanto ao nível da volumetria quanto ao da materialidade. Os planos metálicos e semivegetais da ampliação convivem, assim, lado a lado, com as fachadas de pedra ou cor de areia da preexistência, numa dinâmica “novo/antigo” de assumido contraste.

ATMOSFERAS A fachada perfurada da ampliação, da qual brotam espécies vegetais, que eventualmente chegarão a rodear todo o volume, assumirá, com o tempo, diferentes materialidades, e, por conseguinte, diferentes contrastes com a preexistência. O progressivo crescimento da vegetação irá diminuindo o impacto da nova construção, traduzindo-se numa crescente valorização das edificações históricas. Entre o natural e o artificial, a materialização do novo volume transmitirá, ainda, a sensação de continuidade, pertença e harmonia na inserção no contexto intrincado do lugar.

À noite, o museu ficará, acima de tudo, marcado pela iluminação interior que trespassa pontualmente a superfície perfurada da ampliação, criando jogos compositivos que assinalam a presença do contemporâneo no casco antigo da cidade.

Realçado pelo grande vazio da praça *Zuloaga* – também fruto de intervenção – o novo *San Telmo Museoa* afirma-se, assim, como um

conjunto arquitectónico de relativa complexidade formal, associada ao diálogo entre duas construções de diferentes épocas, escalas e materialidades. *“Each era speaks eloquently of its time, cohabiting and combining in a richly animated urban palimpsest.”*⁵⁸

⁵⁸ SLESSOR, Catherine. “San Telmo Museum”. *The Architectural Review*. N°1373. Julho 2011. Pág. 56.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Numa crescente coexistência de posturas díspares, os museus vão-se estabelecendo à luz de modelos passados, reinterpretando conceitos, valores e tipologias, que mostram a clara procura do arquitecto por uma expressão projectual de si próprio.

Nas suas ampliações, cada vez mais frequentes enquanto projectos dinamizadores de massas, a história repete-se. Revelando ou não alguma preocupação para com as preexistências, estes projectos tendem também a ser representações claras das posturas arquitectónicas dos seus autores.

Assim, mostrando ser alvo de distintas interpretações, são exemplos de uma intervenção arquitectónica que chega aos nossos dias sem um conjunto de regras específicas a seguir.

No projecto do *San Telmo Museoa*, Nieto e Sobejano exploram as relações e potencialidades inerentes à ampliação de um edifício de carácter patrimonial, inserido num contexto urbano marcado por múltiplas discontinuidades paisagísticas.

Com respeito pelo valor histórico da preexistência, os arquitectos encontram o conceito definidor do projecto na resposta aos desafios impostos pelo lugar, procurando estabelecer uma relação de simbiose com a envolvente

Entre a natureza e a cidade, a nova construção materializa-se num volume que, incrustado na base do monte *Urgull*, vem definir o flanco urbano da encosta, parecendo repropor as linhas da topografia do terreno, segundo a imagem de um longo muro de ritmo segmentado.

A ampliação, integrando acessos pedonais ao monte e assumindo uma materialização transitória contaminada pela envolvente, torna-se então parte da topografia urbana e natural, num jogo harmonioso com o preexistente e de clara vinculação com o lugar.

“La nueva ampliación del Museo San Telmo modificará su aspecto en el transcurso de las estaciones, integrándose en la vegetación del Monte Urgull o manifestando su autonomía en un largo y quebrado muro inacabado: inesperada

*metáfora del impreciso límite donde la arquitectura y la ciudad se encuentran con el paisaje.”*⁵⁹

A ampliação de *San Telmo*, interpretada, pelos seus autores, na topografia envolvente, é exemplo de um feliz jogo compositivo entre a preexistência, o monte, a cidade, o novo e o antigo, as artes plásticas e a arquitectura, segundo normas estabelecidas pelos próprios.

Fazendo parte de um universo bastante vasto de propostas estéticas e funcionais, é acima de tudo exemplo de que a ampliação arquitectónica encontra as suas bases em múltiplas directrizes, e não numa receita em concreto.

Nos diversos entendimentos da preexistência e respectivas interpretações da sua ampliação, os arquitectos tendem, contudo, a seguir determinados temas agregadores. Predominantes na concepção do projecto, estes encontram significado além da preexistência, da resposta ao programa, ou até mesmo do lugar, dotando o novo volume de uma certa autonomia, tanto formal quanto simbólica. A ampliação propende, assim, a adquirir expressão própria, alcançando, por vezes, dentro do novo conjunto arquitectónico, tanta ou mais importância que o edifício original.

Os projectos de ampliação, seguindo um grande tema, parecem então passíveis de reunião dentro de determinadas categorias, ainda que se manifestem de forma plural quanto aos conceitos arquitectónicos adoptados.

Neste sentido, da mesma forma que a ampliação do *San Telmo Museoa* poderá ser entendida, na sua generalidade, enquanto uma interpretação da topografia – projecto topográfico – outras intervenções poderão também ser associadas a outros temas, agregadores de ideias, com grande poder de materialização e sentido simbólico.

⁵⁹ NIETO, Fuensanta e SOBEJANO, Enrique. “Museo San Telmo: en el límite urbano”. *AV Monografías – Nieto & Sobejano*. Nº146. Novembro - Dezembro 2010. Pág. 86.

Nos últimos vinte anos – de um conjunto alargado de projectos de ampliação, da qual fazem parte o *Milwaukee Art Museum*⁶⁰ de Milwaukee nos EUA, o *Aargauer Kunsthaus*⁶¹ de Aarau na Suíça, o *Walker Art Center*⁶² de Minneapolis nos EUA, o *Nelson Atkins Museum Of Art*⁶³ de Kansas City nos EUA, o *Royal Ontario Museum*⁶⁴ de Toronto no Canadá, o *Universalmuseum Joanneum*⁶⁵ de Graz na Áustria, o *Kimbell Art Museum*⁶⁶ de Fort Worth nos EUA, ou o *Kunstmuseum*⁶⁷ de Basileia na Suíça – poder-se-ão, contudo, destacar outras três obras que seguem temas de desenho bastante distintos e de especial relevância para uma possível abertura do leque de estudo.

A ampliação do *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* de Madrid, da autoria de Jean Nouvel, realizada entre 1999 e 2005, que poderá ser exemplo de uma intervenção interpretada na morfologia da cidade, pelas suas características de mega-estrutura urbana, que articula volumes independentes e de escala semelhante aos da envolvente, como que prolongando o museu ao território, anexando parte do bairro e procurando ser um conector de diversas zonas da cidade

A ampliação do *Tate Modern*, ainda em construção, segundo um projecto de 2005 da dupla Herzog & de Meuron, que, emergindo como uma torre piramidal que se destaca da horizontalidade da preexistência, marcando o perfil urbano de Londres, assume uma clara interpretação volumétrica de forte carga iconográfica.

E, por último, o projecto de ampliação dos SANAA para *Institut Valencià d'Art Modern* de Valência, do ano de 2002, mas não construído, que, reinventando uma narrativa alternativa, surge como



28 • Ampliação do *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Madrid.



29 • Ampliação do *Tate Modern*. Londres.



30 • Ampliação do *Institut Valencià d'Art Modern*. Valência.

⁶⁰ Ampliado entre 1994 e 2001, segundo um projecto de Santiago Calatrava.

⁶¹ Ampliado entre 1996 e 2003, segundo um projecto dos Herzog & de Meuron.

⁶² Ampliado entre 1999 e 2005, segundo um projecto dos Herzog & de Meuron.

⁶³ Ampliado entre 1999 e 2007, segundo um projecto de Steven Holl.

⁶⁴ Ampliado entre 2002 e 2007, segundo um projecto de Daniel Libeskind.

⁶⁵ Ampliado entre 2006 e 2011, segundo um projecto dos Nieto Sobejano.

⁶⁶ Ampliado entre 2008 e 2013, segundo um projecto de Renzo Piano.

⁶⁷ Em fase de construção, com início em 2010, segundo um projecto de Christ & Gantenbein.

uma proposta que “cobre” e incorpora a preexistência, tornando-a apenas identificável no interior do novo conjunto arquitectónico.

Cada um destes três projectos – enquanto conector urbano, objecto iconográfico ou reinvenção da narrativa urbana – é exemplo de que a ampliação tende a invocar uma nova identidade, distinta da preexistência, encarnando, desta forma, uma expressão e protagonismo muitas vezes superiores aos do edifício original.

Assim, num cenário que se apresenta diversificado, será apenas claro de concluir que, num projecto de ampliação de um museu, tal como num projecto um museu de raiz, parece ser fundamental a adopção de um tema ou conceito como estratégia de intervenção. Tema este que se revela, em muitos casos, como um dos factores primordiais para que o projecto resulte a todos os níveis – social, cultural, política e economicamente – e obtenha o sucesso pretendido junto de um público que hoje marca o museu como símbolo de vitalidade urbana para atrair milhares de visitantes todos os anos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- . BARRANHA, Helena Silva. *Arquitectura de museus de arte contemporânea em Portugal: da intervenção urbana ao desenho do espaço expositivo*. Tese de Doutoramento. Porto: FAUP, 2007.
- . BARRENECHE, Raul A. *New museums*. London: Phaidon, 2005.
- . BYARD, Paul Spencer. *The architecture of additions: design and regulation*. New York: W. W. Norton & Company, 1998.
- . ESKIN, Blake. “The Incredible Growing Art Museum”. ARTnews. 01.10.2001. <http://www.artnews.com/2001/10/01/the-incredible-growing-art-museum/> (retirado em 2013.05.20)
- . GUIMARÃES, Carlos. *Arquitectura e Museus em Portugal, Entre Reinterpretação e Obra Nova*. Tese de Doutoramento. 1ª Ed. Porto: FAUP Publicações, 2004.
- . HEIN, Hilde S. *The museum in transition: a philosophical perspective*. Washington: Smithsonian, 2000.
- . *Key Concepts of Museology*. Ed. por André Desvallées e François Mairesse. ICOM International Committee for Museology (ICOFOM). Paris: Armand Colin, 2010.
- . MONTANER, Josep Maria. *Museus para o século XXI*. Trad. por Eliana Aguiar. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.
- . *Museos y arquitectura: nuevas perspectivas*. Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente. Dirección General para la Vivienda, el Urbanismo y la Arquitectura. Madrid: M. O. P. T. y M. A., Centro de Publicaciones, 1994.
- . *Museumania: museus de hoje, modelos de ontem*. Ed. por Nuno Grande. Porto: Fundação de Serralves/Jornal Público, 2009.
- . *Museu para o novo milénio : conceitos, projectos e edifícios*. Ed. por Vittorio M. Lampugnani e Angelis Sachs. Munich: Prestel, 1999.
- . NAREDI-RAINER, Paul von. *Museum buildings: a design manual*. Basel: Birkhauser, 2004.
- . NEWHOUSE, Victoria. *Towards a New Museum*. Expanded Ed. New York: The Monacelli Press, 1998, 2006.

REVISTAS

- . *AV Monografías – Nieto & Sobejano 1999-2011*. Nº 146. Madrid: Arquitectura Viva SL, Novembro-Dezembro 2010.
- . *Casabella*. Nº 803. Milano: Electa, Julho 2011
- . *El croquis – Arquitectura Española*. Nº 136/137. Madrid: El Croquis Editorial, 2007.
- . *Museos.es*. Nº 5-6. Revista de la Subdirección General de Museos Estatales. Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales del Ministerio de Cultura. 2009-2010.
- . *Revista Museo – X Jornadas de Museología. Modelos de museos y sus profesionales*. Nº 12. Madrid: Asociación Profesional de Museólogos de España, 2007.
- . *Revista Museo - XI Jornadas de Museología. Hacer un Museo*. Nº 13. Madrid: Asociación Profesional de Museólogos de España, 2008.
- . *The Architectural Review*. Nº 1373. London: The Architectural Press, Julho 2011

SITES

- . <http://www.nietosobejano.com/>
- . <http://www.santelmomuseoa.com/>
- . <http://www.archdaily.com/208764/san-telmo-museum-nieto-sobejano-arquitectos/>
- . <http://www.dezeen.com/2011/06/18/san-telmo-museum-extension-by-nieto-sobejano-arquitectos/>
- . <http://europaconcorsi.com/projects/168143-San-Telmo-Museum-Extension>
- . <http://www.detail-online.com/architecture/news/san-telmo-museum-in-san-sebastian-019321.html>
- . <http://afasiaarq.blogspot.com/2010/09/estudio-nieto-sobejano.html>
- . <http://www.plataformaarquitectura.cl/2011/05/18/ampliacion-del-museo-de-san-telmo-nieto-sobejano-arquitectos/>
- . <http://www.plataformaarquitectura.cl/2011/07/29/en-detalle-muro-vegetal-para-el-museo-de-san-telmo-nieto-sobejano-arquitectos/>
- . <http://www.ingeba.org/argazkia/arkit/telmo.htm>
- . <http://www.ingeba.org/liburua/donostia/61sspatr/6sspatr.htm>
- . <http://zerbitzuak.donostia.org/callejero/default.htm?lang=es>

LISTA DAS IMAGENS

- . 1 - *El croquis – Arquitectura Española*. Nº 136/137. Pág. 237
- . 2 - *Idem*. Pág. 238
- . 3 - *Idem*. Pág. 238
- . 4 - *Idem*. Pág. 238
- . 5 - *Idem*. Pág. 242
- . 6 - *Idem*. Pág. 242
- . 7 - *Idem*. Pág. 240
- . 8 - *Idem*. Pág. 240
- . 9 - *Idem*. Pág. 240
- . 10 - *Idem*. Pág. 243
- . 11 - *Idem*. Pág. 243
- . 12 - <http://www.fernandoalda.com/index.php?Opc=105&Lng=1&Par1=580>
(retirada em 2013.04.04, às 00h05)
- . 13 - <http://www.archdaily.com/208764/san-telmo-museum-nieto-sobejano-arquitectos/>
(retirada em 2013.04.03, às 23h35)
- . 14 - <http://www.fernandoalda.com/index.php?Opc=105&Lng=1&Par1=580>
(retirada em 2013.04.04, às 00h05)
- . 15 - *Idem*.
- . 16 - *Idem*.
- . 17 - <http://www.archdaily.com/208764/san-telmo-museum-nieto-sobejano-arquitectos/>
(retirada em 2013.04.03, às 23h35)
- . 18 - <http://www.fernandoalda.com/index.php?Opc=105&Lng=1&Par1=580>
(retirada em 2013.04.04, às 00h05)
- . 19 - <http://www.detail-online.com/architecture/news/san-telmo-museum-in-san-sebastian-019321.html>
(retirada em 2013.05.04, às 22h20)
- . 20 - <http://www.fernandoalda.com/index.php?Opc=105&Lng=1&Par1=580>
(retirada em 2013.04.04, às 00h05)
- . 21 - <http://www.archdaily.com/208764/san-telmo-museum-nieto-sobejano-arquitectos/>
(retirada em 2013.04.03, às 23h35)
- . 22 - <http://zerbitzuak.donostia.org/callejero/default.htm?lang=es>
(retirada em 2013.08.10, às 19h40)
- . 23 - <http://www.zonu.com/fullsize/2011-05-05-13577/Mapa-de-San-Sebastian-en-1800.html>
(retirada em 2013.08.10, às 20h30)
- . 24 - <http://www.nekatur.net/museo-san-telmo#>
(retirada em 2013.06.07, às 12h17)
- . 25 - http://media.guregipuzkoa.net/photo/1077802/1077802_o.jpg
(retirada em 2013.08.10, às 20h41)
- . 26 - <http://afasiaarq.blogspot.com/2010/09/estudio-nieto-sobejano.html>
(retirada em 2013.05.08, às 19h47)
- . 27 - <http://zerbitzuak.donostia.org/callejero/default.htm?lang=es>
(retirada em 2013.08.10, às 19h40)